

مجلة كل المثقفين العرب

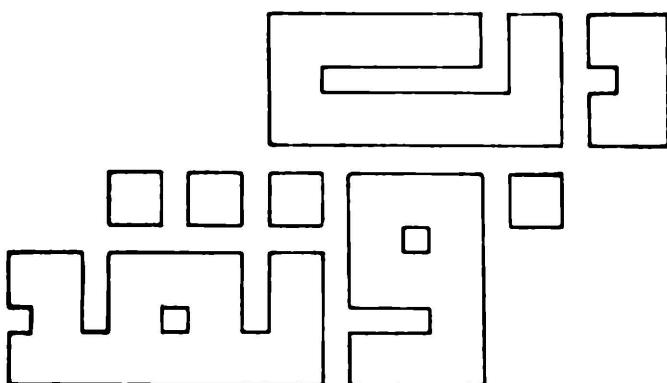
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



* دراسة : الشاعر والدولة *

* استقلال المرأة في الإسلام *

* حوار مع د. جابر عصفور *



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي

العدد الرابع عشر
السنة الثانية
أغسطس ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

مستشار و التحرير

جمال الغيطان
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

إشراف الفن

أحمد عز العرب

سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

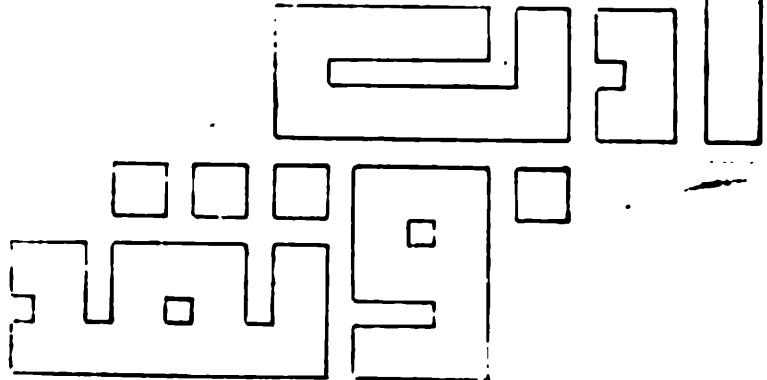
مدير التحرير

فريدة النقاش

المراسلات حزب التجمع الوطني التقدمي الودودي - ١ شارع حكيم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



ببساطة حرب النصوص الوضع التقى الموحد

في هذا المحدد:

صفحة

- * افتتاحية : اوهام اخرى ليست جديدة فريدة النقالش ٤
- * ما هو النن ليف تولستوي
- ترجمة : احمد الفخيمي ٨
- * قصة قصيرة : حكاية من العم احمد والى ١٩
- * شعر : حديث خاص مع مایاکوفسکی فی ليلة المیلاد جمال الدربالی ٢١
- * موريس ميرلوبونتش فیلسوفا وجوديا .. ومحلا سیاسیا ٢٥
- * قصة قصيرة : عاشق المسافات سعیم عبد ربه ٤٤
- * قصة قصيرة : عن البهجة والنضارة وغواص نك التفہ قاسم مسعد علیوة ٤٧



صفحة

- * ولماذا بعد « السير في الحديقة ليلاً »
أحمد يوسف ٤٩
- * شعر : مزامير العصر الخلفي
عبد الستار سليم ٦٥
- * قصة قصيرة : « الحجر »
أ. تشونارا ١٠
- * ترجمة : د. عبد الحميد شيبة
٦٨
- * دراسة العدد : الشاعر والدولة
محمد بدوى ٧٣
- * مسرحية : قناع « سلرازارد »
عبد الصميم عبد الله ١١٠
- * في السينما المالية
تطور ستاتلى كىوبرك الفنى «الجزء الثاني» عطاء التقاش ١٢٩
- * رسالة لندن : وجوه مهيبونية في مهرجان الفيلم
اليهودي أمير العمرى ١٥٠
- * رسالة باريس : هنرى ميشو .. شاعر الفوضى
الجميلة احمد اسماعيل ١٥٩
- * حوارات : حوار مع الدكتور جابر عصفور
أجرته : عبلة الروينى ١٦٢
- * استقلال المرأة في الاسلام
تاليف : الفزالي حرب
- * عرض : السيد زرد ١٧٠
- * دليل المصطلحات الادبية
احمد الخميسى ١٧٢

اوٹھا خری ..

لیلست جدیدہ

من قلب النظام ... باسترضائه ثم بلوغ رضاه عنا في آخر المطاف بوسع المثقفين ان يلعبوا دورا مرموقا في تغيير الاوضاع المتدهرة، ان يعدلوا الميزان ، ويقوموا الموج وينشئوا في آخر المطاف جزءاً اخلاقياً اكبر .. اجمل ترداد اتساعا كلما ازدادت قدرتهم على التأثير شيئاً اسماء الاستاذ سعد زهران في كتابه الجديد « في اصول السياسة المصرية » ، « بالراغب » ثم « الوصول الى بطانته وسنته و حتى تخيلاته والاعلام حول منع قرار ما ... فاذا ما نجحنا في اختراق هذا العالم المحيط بالاسرار ، الملغى ابدا ثم اخذنا في العمل هناك بنشاط منه اجل تغيير ولو بطيء .. او حتى للتأثير فيه بأن يكون لنا قول ، ينالـ في الراعي حس العدل وحسن الخلق ووازع الضمير وخشية الله ثم نستخلفه بحبه للرعاية ، ونوقف في اعمق اعماقه نزوعه لأن يكون محبوبا من الناس . طيبا وخيرا تكون قد بلغنا المراد من اقرب الابواب وأقصر الطرق . وهذا هو الطريق المضمون والمبرمج من قبل لاحداث اي تغيير في واقع الحال الذي ينحدر سرعة ، اما استقلال الحركة الشعبية ودور « الطلبة المثقفة الوعية في الوصول الى هذا الاستقلال والدفاع عنه وصيانته بصرف النظر عن حسن نية الراعي وخلقه فهو أمر - فضلا عن انه اخفق دائما في تاریخنا الحديث كلـه - بات اصعب وأصعب في ظل تعقيدات العالم الحديث وقوته ومنعة جهاز الدولة بمؤسساته المتشعبة ، وبارتباط الناس الوثيق به وتعلمهـا اليه . وحيث ان الناس هم بشكل خاص مصدر هذه الفكرة وهم الذين طالما وضعوها في التنفيذ عملياً منذ ان كان فرعون مصر هو مصر ذاتها ... فان « الطريق الآخر ... طريق الاستقلال يبقى وهو مستوردا مع أفكار اخرى من خزانة الديمقراطية البورجوازية الغربية هو وهم - على حد قولهم - لن يغنى في واقعنا المختلف بسماته وخصوصيته الا لقبض الريح مع مزيد

من الخيبات . والراغب في مجلد الكتابات التي تقترب من هذه الفكرة بطريقة أو أخرى هو غالباً محايد ، يقف في النقطة المركزية التي تلتقي عندها وفي حضرتها كل المتناقضات ، كما أنه يتبع كلية مع الدولة التي هي بدورها محايدة بل خالدة ومينافيزيقية وهما يكونان معاً باندماجهما سلطة الحكم التي هي تجميد للأمة ورمز لمجدها وعزتها وتماسكها ، وعلى جميع المثقفين أن يدافعوا عن هذا التماسك ذو دأب المجد .

بل إن بعض الكتاب والمفكرين انصار هذه الفكرة ودعاتها أخذوا يتحسرون بمرارة على تخلص نفوذ وصلحيات رئيس الدولة عملياً باعتبار ذلك نذير تفكك المركزية وتسيب المراعي وضياع المجد .

وعلى دعوة مغربية لم تعلم البراهين القوية التي يغذيها الواقع بما كنا تغذيها الخبرة التاريخية منذ دولة محمد على مروراً بخروج أحمد عرابي من قلب مؤسسة الحكم الخديوي زعيماً لثورة ونظام جديد ثم ثورة ٢٣ يوليو بقيادة جمال عبد الناصر التي بلفت هذه الفكرة أوجهها في ظلها ، خاصة بعد الشعبية الكاسحة التي حققها الرئيس عبد الناصر بعد معارك متواصلة ضد الاستعمار والصهيونية ثم الرجعية المحلية والعربية فولدت تلك الشخصية «الكاريسمية» كما اصطلاح على تسميتها في «قاموس السياسي» والتي تكونت لمدد كبيرة من قادة الشعوب وزعمائها في ظل معارك قومية واجتماعية متعددة .

وكان عبد الناصر في وطننا يلبى بذلك التوقع الغامض الذي خلقته المفاسد والاحباطات لدى الشعب .. التوقع الغامض لحاكم «مستبد عادل» يقضي بسيفه المسؤول على المحتلين «الاجانب ويحموا الظلم من على وجه الأرض ويستبد بالظالمين» ، ولبيك حينئذ دولته فيما شاء ... حتى ولو طاشت المظالم ... وطللت الضربات الاعداء والأصدقاء معاً .

عبر الشاعر محمد عبد المعطى حجازي في قصيده «مرثية للغير الجميل» «ابلغ تعbir وأصدقه .. عن هذا الفوق وذلك القويض المطلق المفعم بوجد عميق فبدا كما لو أن الناس والشجراء لا يصدقون أن حلمهم يمشي بينهم .

كان بيته بقرطبة ،
والسماء بساط ،
وقلبي أبريق خمر ،

وَبَيْنِ يَدِي النَّجُومِ
صَاحِبِي مَائِحٍ : لَا تَسْعِقْ !
وَلَكُنِي كُتِتْ أَضْرَبْ أَوْتَارَ قَبَّارِتِي .
بَاحَثًا عَنْ قَرَارَةِ صَوْتِ قَدِيمٍ
لَمْ أَكُنْ بِالْمَصْدِقِ ، أَوْ بِالْمَكْفُوبِ ،
كُتِتْ أَغْنِي ، وَكَانَ النَّدَامِي
يَمْلَأُونَ السَّمَاءَ رَضِيَ وَابْسَاماً !
وَالسَّمَاءَ صَحَّارِي ،
وَظَهَرَ مَدِينَتِنَا صَمْوَةً ،
وَالطَّرِيقَ
مِنَ الْقَدْسِ لِلْقَدِيسِيَّةِ جَدَ طَوِيلٌ
تَلَكَ لِي :
كَيْفَ نَمْضِي بِغَيْرِ دَلِيلٍ
قَلَتْ !
هَكَ الْمَدِينَةُ تَحْتَكَ ،
فَانْظَرْ وِجْوَهَ سَلاطِينِهَا الْفَابِرِينَ ،
وَعَلْقَةَ نُوقَ أَبْوَابِهَا ، وَاتْقَ اللَّهَ فِينَا
كُتِتْ أَحْلَمْ حِبَّتِنِي ،
كُتِتْ فِي قَلْمَةٍ مِنْ قَلَاعِ الْمَدِينَةِ مُلْقِي سَجِينَاهَا
كُتِتْ أَكْتَبْ مَظْلَمَةً ،
وَارَاقْ بِمُوكِبِكَ الْذَّهْبِيِّ
فَتَأْخِذَنِي نَشْوَةً ، وَأَمْزِقْ مَظْلَمَتِي
ثُمَّ أَكْتَبْ فِيكَ تَصْيِيدَةً
آهَ يَا سَيِّدِي !
كَمْ عَطَشَنَا إِلَى زَمْنِ يَاخْذُ الْعَلْبَ ،

تلنا لك اصنع كما تشتمني .
واعد للمدينة لؤلؤة العدل .
ولؤلؤة المستحيل الفريدة .

وكما لم يلبه حجازى - الذى كتب موئنه بعد الاخفاق الشامل - للتفاوض الزراعق فى مقولته حين كان منفماً لشوشنة فى الحلم فى ذلك العمر الجميل ، فان صلاح عبد الصبور بدوره لم يلبه النزوع الرومانسى البطولى فى تعليق تصير وملتاع وكانت بوادر ازمة صحية قد اخذت تلوح بالنسبة للرئيس عبد الناصر بعد سقوط دولة الوحدة فى سبتمبر ١٩٦١ وكان العنوان ملخصاً مقتضياً لهذه الفكرة .

« كل ما يهمنا الان هو انت »

ثم كان ان ذاق كلها مراارة الفجيعة فى ١٩٦٧ وامتلاً بحزن يقيم وتوالت المرائى والاسئلة .. ثم كان الانقضاض السادسى الخاطف والسهل على الدولة الناصرية اجلبة شافية .

الآن :

كيف اعرف ان الذى بابعنه المدينة
ليس الذى وعدتنا السماء ؟!
يقول حجازى ..

* * *

والآن يجرى طرح المسولة من جديد بدهاء ويتعلق بها مثقفون كعبية اخيرة للرجاء يتقون عندها وعورة طريق ملغم مليء بالحفر تحوطه اسلاك شائكة جهزتها جميعاً - وبعنابة نائقة - تلك المؤسسة برجالها ورعايتها حتى لا تنزع حركة الشعب استقلالها وحتى يبقى مثقفون شرفاء وقد تعلقت ابصارهم بالراغبى وحدود المرعى المسوم بالنظر فيها ... ويتوهون في قلب اصحاب المآرب الشخصية الصغيرة والكبيرة الذين يدركون بمالهم من خبره وحنكته وذكاء وظفواها جميعاً لخدمة العالم القائم ان طريق التغيير - ذلك التغيير الذى لا يعنيهم فى شيء - لابد ان يمر عبر استقلال الحركة الشعبية بقيادة طلائعها من العمال والمثقفين حيث الكعبة الحقيقية للرجاء .

فريدة النقاش

ما هو الفن؟

ليف تولستوي

ترجمة وتقديم : احمد الخميسي

قال الكاتب الفرنسي الكبير انطوان فرانس عن ليف تولستوي : « انتا نحن رأينا ناما تولستوي ، الذي يفوح منه عطر مملكة الجمال الفكري على الانسانية جماد » ، وقال عنه توماس مان « أن قوة فن تولستون فوق أية مقارنة » لقد ارتفع انساج تولستوي الابني ليصبح قمة من قمم الادب الواقعى الكلاسيكى في القرن الناسع عشر ، بفضل موهبته المذهلة ، وادراكه لدور الفنان الذى لخصه على النحو التالى : « ان الفنان ، فنان فقط ، لاته يرى المواد لا كما يرثب فى ان يراها ، بل كما هي في الاصل ». لقد ولد تولستوي عام ١٨٢٨ ، وواصل الكتابة لفترة تزيد عن نصف قرن ، وبعد وفاته عام ١٩١٠ كتب عنهلينين مدة مقالات ، يقول في واحدة منها : « لقد توفى تولستوي ومضت روسيا ما قبل الثورة ، روسيا التي عبر هذا الفنان العبقري ، عن ضمافها وقوتها في فلسفته ، وصورها في مؤلفاته ، لكن في تراثه اشياء لم تذهب مع الماضي .. بل بقيت للمستقبل » .

ولا شك ان الكثير من تولستوي سينى للمستقبل ، لكن نتعلم منه ، ولكن اهم ما يجب النظر اليه ، والتمعن فيه هو : منهج تولستوي الواقعى ، وفهمه للفن ، ودور الفن .. وهذه المقالة التي لم تترجم من قبل ، تكشف بوضوح عن رؤية ذلك الفنان العبقري لغاية الفن ، وهى يفرغ القوى من مظللة تلك المقالة التي نقدمها هنا ، سينكلش « ماهية الفن » التي خلقت « الحرب والسلام » ، و « أنا كارشننا » ، وغيرها من روائع الروايات الكبيرة .. ان هذه المقالة بهدم بوضوح كل الاسس التي تقوم عليها النظريات التي تعتبر ان قوة الفن تكمن في جماله ، وان دور الفن هو « الاصطلاح » .

ان تولستوي يقدم تصوره للفن ، باعتباره ضرورة رافت التاريخ البشري كله ، وتقطيع رؤية الكاتب المعلم مع افكار مازالت تشبع : هل للفن هدف ؟ . ام ان الفن يستهدف المتعة الخالصة ، بمعنى هل ان هناك دورا محددا لابد للفن من القيام به ، ام لا ؟ . وعلى الرغم من الاطالة التي قد يصها القارئ في شرح تولستوي لفكرة (قدرة الفن التمنية في عدو الآخرين بالاشاعر) ، الا ان القارئ سيلمس ايضا ما هو جوهرى وهم ، اى تحديد تولستوي للفن باعتباره وسيلة

للتواصل الروحي بين البشر ، باعتباره شرطا من شروط الحياة الإنسانية، مثله في ذلك مثل اللغة ، وهو — مثل اللغة — ينخل كل جوانب حياتنا، ويوسع تولستوي من فهم « الفن » ، فيخرجه من الإطار الضيق الذي اعتدنا النظر إليه ، ذلك « ان الحياة الإنسانية باكملها ، مبنية ، ومترعة ، بمختلف أنواع الإبداع الفنى من كل صنف ، بدعا من المانى المهد ، والنسكات ، والتقليد الكاريكتورى ، وزينة النساء ، وللبيوت ، والملابس ، حتى الطقوس التنسية ، ومواكب الجنائز . كل ذلك نشاط فنى ». . وليس : « العمارة والتماثيل والشعر ، والرواية ، الا اصغر قسط من ذلك الفن الواسع الذى شعماه به مع بعضنا البعض في الحياة » .

ان ادرك الفن على ذلك النحو ، لا يوسع منه فحسب ، ولكنه يكشف عن كونه ضرورة ملزمة للحياة ، ذات هدف ، وليس هدفه هو « الجمال » في حد ذاته ، بل التواصل ، والتعارف الروحي بين البشر.

ما هو الفن ؟ ..

ما هو « هذا الفن » الذى يعد هاما الى هذه الدرجة وضروريا للبشرية؟ بحيث يمكن لأجله التضحية ليس فقط بجهد الإنسان وعمله وحياته ، بل وبكل ما يملك ؟ .

ما هو الفن ؟ . كيف .. أتسأل ما هو الفن ؟ . الفن هو المعمار ، النحت ، الرسم ، الموسيقى . الشعر بكل انواعه . هكذا سوف يجيبك الانسان العادى « المتوسط » . الذى يحب الفن . بل وربما تكون هذه اجابة الفنان نفسه ، الذى يفترض ان القضية التى يتحدث عنها ، مسألة واضحة تماما ، وكل الناس يفهمونها « هكذا » . على نحو واحد . في هذه الحالة اسئلته : لكننا نرى في المعمار ابنية بسيطة ، لا يمكن اعتبارها عملا فنيا ، اضف الى ذلك ، ان هناك ابنية تدعى أنها من فن المعمار ، على الرغم من أنها ابنية قبيحة ، وغير موقنة ، ولهذا لا يمكن لأحد ان يقر بأنها من .
فما الذى يتميز به موضوع الفن ؟

ان هذا السؤال ينطبق ايضا . بالضبط . على النحت ، والموسيقى ، والشعر ، والحقيقة ان الفن بكل انواعه ، يقع بين حدين ، غالباً ما تحد الفن من ناحية ، ومن ناحية اخرى تحدده المحاولات الفاشلة فنيا . . كيف تستخلص الفن من بين هذين الحدين ؟ . وحتى هذا السؤال ، لن يربك الانسان متوسط الثقافة ، او الفنان الذى لم يدرس بعمق علم الجمال ، وسيبدو له ، ان تلك قضية محلولة من زمان ، ومعروفة للجميع على أفضل نحو . . وسوف يجيبك هذا الانسان متوسط الثقافة : « الفن ، هو النشاط الذى ينفع عن الجمال » . في هذه الحالة اسئلته : « حسنا .. لو ان ذلك

هو جوهر الفن ، فهل تعتبر البالية ، وال اوبريت ايضا من الفنون ؟ « وسيرد عليك الانسان متوسط الثقافة بالرغم من الشك الذى يساوره : « نعم . البالية المتع ، وال اوبريت الجميلة ، فن ايضا ، بقدر ما يبرزان الجمال » .

الآن ، لا داعى — اكثر من ذلك — لأن تسأل هذا الانسان المتوسط عما يميز « البالية المتع » و « الاوبريت الجميلة » عن « البالية غير المتع » و « الاوبريت غير الجميلة » ، ذلك ان الاجابة هذه المرة ستكون صعبة عليه بالتأكيد . ولكن اسأل نفس الانسان : هل يعد من الفن نشاط مصمم الازياء ، والحلق ، ومزين وجوه النساء في البالية وال اوبريت ، وكذلك الخياط (الترزى) ، ومؤلف العطور ، والطاهى ؟ . وفي اغلب الحالات ، سينفى اخونا هذا ، ان نشاط الخياط والحلق ومصمم الازياء والطاهى ، يدخل في نطاق الفن . وهنا بخطىء الانسان المتوسط الثقافة ، بالتحديد لانه « انسان متوسط » وليس اخصائيا ، ولم يشغل نفسه بقضايا علم الجمال .

اذن ، فان ادراك الفن باعتباره « تجلی الجمال » ، امر ليس بهذه البساطة التي نظناها ، وخاصة الان ، بعد ان صار اساتذة علم الجمال الجدد ، يدرجون في « مفهوم الجمال » حواسنا ، من لمس وتفوق وشم .

ولكن هذا الانسان ، اما انه لا يدرى ، او انه لا يريد ان يعرف . فهو مقتنع تمام الاقناع بن كافية قضايا الفن يمكن حسمها بوضوح وبساطة بالقول بلن : « **الجمال هو مضمون الفن** » .

ولكن .. ما هو هذا « **الجمال** » الذى يعد — حسب رايـه — مضمون الفن ؟ . ما هو هذا الجمال وكيف نحدـنه ؟ .

ويحدث في اغرب الحالات ، انه كلما كان مفهوم كلمة ما مبينا وغير واضح ، زادت ثقة الناس واعتدادهم وهم يرددون تلك الكلمة ، متخذين — اثناء ذلك — هيئة الشخص العالم بأن المقصود بها هو امر واضح وبسيط الى درجة انه لا داعى للحديث حول ما تعنيه الكلمة بالفعل، فمن المفترض بداهة ان مفهوم كلمة « **الجمال** » معروف ومنهوم للجميع . هذا على الرغم من ان مفهوم هذه الكلمة ، مازال غير معروف ، بل ولا يزال تحديده حتى الان ، من القضايا المفتوحة بلا حدود لمختلف الاجتهادات ، ومع كل مؤلف في علم الجمال ، تحل هذه القضية بطريقة جديدة ، هذا على الرغم من انه قد مررت مائة وخمسين عاما منذ ان تأسس علم الجمال (من سنة ١٧٥٠) بفضل « باوم جارتـن » ، وعلى الرغم من صدور جبال من الكتب التي الفها في ذلك الموضوع العلماء والاساتذة المختصون والمفكرون الذين يتسمون بعمق دراساتهم .

وبلغتنا الروسية ، فان كلمة «الجمال» لا تعنى لدينا ، الا ما يستهوى ويعجب نوازيرنا نحسب . مع اتنا — في السنوات الاخيرة ، شرعننا نقول . « تصرف وسلوك غير جميل » ، ايضا : « موسيقى جميلة » ، ولكن ذلك ليس من صميم اللغة الروسية . فالانسان « الروسي» الذى ينتمى لعامة الشعب . ولا الملام له باللغات الاجنبية ، لن يفهمك اذا قلت له : « ان الشخص الذى وهب غيره سرواله الوحيد والآخر ، قد سلك على نحو (الجميل) » ، او ما شابه ذلك ، كان تقول له : « ان الرجل الذى خدع صديقه تد سلك بشكل « غير جميل » . او اذا قلت له : « هذه الاغنية جميلة » . في لفتنا الروسية يمكن للسلوك ان يكون « طيبا » ، او « صالحًا » ، واما « شريرا » . او « خطيرا » . كما ان الموسيقى يمكن ان تكون « عذبة مبهجة » ، او « حسنة » ، واما ان تكون : « غير عذبة » ، او « ليست حسنة » . ولكن لا وجود لمثل هذه التعبيرات : « موسيقى جميلة » . و « موسيقى غير جميلة » .

الجمال في لفتنا صفة يمكن ان تنطبق على الانسان ، الحewan ، المنزد . المنظر ، الحركة ، اما فيما يتعلق بالسلوك ، والافكار ، والناس ، والموسيقى . فاننا — اذا اعجبنا شيء من ذلك — نقول ، انه شيء « صالح » ، فان لم يعجبنا قلنا : « انه خطير » او « طالع » . ولكننا نطلق كلمة « جميل » فقط على ما يسر ابصارنا . وهكذا . فان كلمة « صالح ، جيد » تتضمن مفهوم « الجمال » ، ولكن العكس غير وارد . فمفهوم « (الجميل) » لا يحتوى على مفهوم « الصالح » . فاذا تكلمنا عن شيء « جيد » ، نقدره اطلاقا من شكله الخارجي ، فاننا بذلك نعني ان ذلك الشيء « جميل » ، بينما لو اتنا قلنا : « جميل » ، فان ذلك لا يعني على الاطلاق ان الشيء المحدد « جيد » ، او صالح » .

ان ملاحظة المعنى الذى اتسمت به في لفتنا كلمة : « جمال » ، و (الجميل) ، بل وملاحظة نفس الظاهرة في لغات الشعوب التى انشأت علم الجمال ، يكشف عن المعنى الخاص الذى ضمنته تلك الشعوب كلمة « (الجمال) » ، فقد تضمن « (الجمال) » عندها ، بالتحديد معنى : الصالح ، الجيد ، النافع⁽¹⁾ .

(1) في لفتنا العربية ، تفسر معظم قواميس اللغة كلمة « جمال » على انه : الحسن ، والشيء الحسن ، ضد الشيء . كما انه اذا حسن الشيء حسنا ، فإنه قد « جمل » اي صار جميلا . فكلمة « جمال » بمعنى الحسن ، تتضمن معنى الجودة ، والصلاح ، والتقديم . وكلمة « الأدب » اوضح في ذلك المجال ، فهي تتضمن : المعاقبة على الإساءة ، والتقويم ، وهكذا « الأدب الفنى » ، وكلمة : « ثقافة » المشتقة من « ثق » الشيء اي : اقام المعرف منه . ففي لفتنا ايضا تتضمن كلمات : الأدب ، الثقافة ، الجمال ، معنى : الشيء الصالح ، والنافع : المترجم .

والآن ، ما هو جوهر ذلك المعنى ؟ . ما هو « الجمال » كما تفهمه الشعوب الاوروبية ؟ . ما هو مفهوم « الجمال » في واقع الامر ؟ هذا المفهوم الذي يتعجب عليه الناس بشدة لتحديد « الفن » ؟ .

اننا نطلق كلمة « الجمال » بالمعنى الذاتي عن كل ما يهمنا متعة او لذة من صنوف المتع المعروفة . وبالمعنى الموضوعى ، فاننا نسمى « الجمال » شيئاً ما ، اشبه ما يكون بالطلاق ، والكامل ، شيئاً يقع خارج ذواتنا . ولكن .. اذا كنا نتعرّف « خارج ذاتنا » الى ذلك « المطلق والكامل » ، ونقر بوجوده ، لاننا نتلقى — بفضل تجلّي ذلك المطلق الكامل — نوعاً محدداً من المتعة . فان التحديد الموضوعى للجمال في هذه الحالة ، لن يكون سوى تعبيراً عن الذات . والحقيقة ان ادراك «(الجمال)» بالمعنى الاول او الثاني، يقودنا الى الانطلاق من « المتعة المحددة التي يهمنا ايها » ، اي اننا نعتبر ان ما يعجبنا هو «(الجمال)» . الذي لا يتشرط ان يحرك فيينا شوقاً لشيء ما ..

ولقد تعددت محاولات تحديد « الجمال المطلق في حد ذاته » ، بدءاً من القول بأنه : « محاكاة الطبيعة » ، و « التوافق والتلاطم » ، و « ترتيب الاجزاء على نحو متماثل » (السيمترية) . و « التنسق والانسجام » . و « وحدة النوع » الى آخر كل ذلك . والحق ان كل تلك التفسيرات ، اما أنها لا تحدد شيئاً على الاطلاق ، او أنها تلتقط وتحدد فقط بعض الملامح المميزة لبعض من حالات الابداع الفنى . ومن ثم فهي لا تشمل كافة جوانب ما اعتبره الناس يوماً . وما يعتبرونه الان « الفن » .

ليس هناك تحديد موضوعى للجمال . والتحديات القائمة الان . الميتافيزيقية ، او المستقة من التجربة ، تفضى كلها الى تحديد ذاتي ل מהية الجمال ، ونلأوه علی ذلك فمن الغريب القول بأن افنن هو الشكل الذى يتجلّى فيه الجمال . « فالجمالي هو ما يسرنا ويعجبنا دون ان يحرك فيينا الشوق لشيء ما ويقوم علم الجمال الراهن على الآتى : مادمنا قد اعترفنا لابداع منى ما ، بأنه ممتاز « لأنه يعجبنا » فان علينا ان ننشئ نظرية للفن ، يجري وفقها اعتبار كل ابداع فنى يعجب وسطاً محدداً من الناس . وهكذا تنشأ قاعدة فنية ، تعتبر الابداع الفنى الذى يلقي اعجاب الناس فنا : (فيدياس ، سوفوكل ، هوميروس . رافائيل ، باخ ، بيتهوفن ، دانتى ، شكسبير . جوته ، الغ ...) ، ومن ثم فلابد لتلك القاعدة الفنية ، وللحكم الجمالى أن يتحدد على نحو معين بحيث يتسع لكل ذلك الابداع الفنى . ان الحكم على « اهلية » ومغزى الفن ، يتم انطلاقاً من « مطلبية الفن او عدم مطابقته » للقواعد الفنية التى وضعناها ، القواعد

التي تصادفنا كثيرا في علم الجمال .. هذا على حين أنه من المفترض لنشاط مكى (علم الجمال) يطلق على نفسه صفة « العلم » ان يقوم بتحديد خواص وقوانين الفن ، ومفهوم « الجمال » (اذا كان الجمال هو مضمون الفن) ، وخاصية « التذوق » وأهميته (اذا كان التذوق هو مفتاح الاجابة عن « ماهية الفن ») ، وبعد كل ذلك . وعلى أساس من تلك القوانين ، نقر بأن الفن هو الابداع الذى يندرج تحت تلك القوانين . وما لا يندرج تحتها فانتا تنتهي خارج دائرة الفن .

اما نظرية الفن ، القائمة على « الجمال » ، والتي تطرح نفسها في ملامح جمالية مبهمة ، فانها لا تزيد في الحقيقة عن كونها اعتراف بأن الفن الجيد : هو ما اعجب . وما يعجب الناس . اي وسطا محدودا من الناس.

والحق انه لتحديد اي من الانشطة الإنسانية ، لتحديد أهمية هذا النشاط ومفهاه ، لابد لنا ان نفهم دلاله ومعنى ذلك النشاط . ولهذا ، لابد قبل كل شيء ، من تأمل وتفحص ذلك النشاط في حد ذاته ، في ارتباطه ببساطه ، ونقاشه ، وليس فقط من زاوية المتعة التي تتلقاها من ذلك النشاط .

فنحن ، اذا اعتمدنا فكرة ان هدف اي نشاط انسانى . ينحصر فقط في « امتاعنا » ، وبناء على هذه المتعة حددنا « ذلك النشاط » . فلا شك ان تحديدينا ذاك سيكون تحديدا باطلأ . وهذا هو بالضبط ما تم بصدق تحديد « الفن » .

ولكن .. اذا تناولنا موضوع الطعام والأكل . فهل يعقل احد ان يخطر بعقل ما فكرة ان أهمية الطعام تكمن في المتعة التي نحسها ونحن نلتهمه ؟ ! . ويعلم كل انسان ، ان ارضاء ذوقنا ، لا يمكن ان يكون أساسا لتحديد أهمية الطعام ، ولهذا ، لا يمكننا ان نفترض ، بل وليس لدينا اي حق لكي نفترض ان غدائنا الذى اعتدنا عليه (مصحوبا بالفلفل ، والجبين السويسري ، والنبيذ) ، هو افضل طعام انسانى ، لانه يعجبنا نحن ! .

ايضا ، بالنسبة للجمال ، او ما يحوز على اعجبنا . فنان هذا المفهوم لا يمكن ان يصلح أساسا لتحديد ماهية الفن ، كما ان مجموعة من المواقسيع التي تسرنا ، لا يمكن ان تشكل نموذجا لما يجب ان يكون عالمه الفن .

ان التصور القائل بأن هدف ومغزى الفن يكمن في المتعة التي يوفرها لنا ، يشبه نكرة الناس (المتخفيين مثلا) الذين يقرون عزد ادنى

درجات السلم الحضاري ، حين يتصورون أن هدف ومغزى الطعام يكمن
باليذات في المتعة التي نحسها ونحن نتناوله ...

ولكن نصل إلى تحديد دقيق للفن ، يجب علينا أولاً أن نكتف عن النظر
إلى الفن باعتباره وسيلة للمتعة ، وإن ننظر إليه باعتباره شرطاً من شروط
الحياة الإنسانية . إن هذه الرؤية للفن ، ستجعلنا ندرك أن الفن هو أحدى
وسائل الاتصال بين الناس .

إن كل إبداع فني يضع الملتقي في علاقة اتصال محددة ، سواء بالعمل
الفنى ، أو بآولئك الذين (في نفس الوقت مع ذاك الملتقي ، أو قبله ، أو بعده)
يتلقون نفس الانطباع الفنى .

وبالضبط ، كما أن الكلمة تحمل الفكرة وتنتقل الخبرة للناس، باعتبارها
(الكلمة) وسيلة لتوحيد البشر ، فإن الفن يقوم بنفس الدور . وخاصة
الفن كوسيلة للاتصال بين البشر . تكمن في أن الناس ينتظرون لبعضهم
البعض — عبر الفن — عالمهم الروحي ، ومشاعرهم . على حين أنه — في
اتصال الناس عبر الكلمة — يقوم انسان واحد بنقل أفكاره لانسان آخر .

إن النشاط الفنى يعتمد أساساً على أن الإنسان الذى يتلقى بالسمع
أو البصر تعبيراً عن شعور انسان آخر ، قادر على معاناة نفس الشعور ،
الذى عبر عنه الآخر . وسأضرب مثلاً بسيطاً : إذا ابتسם شخص ، يحس
الإنسان الآخر بالبهجة ، وإذا بكى شخص ، فإن الإنسان الذى يسمع بكاءه
يصبح حزيناً ، إذا انفعل انسان وستك على نحو عصبي ، فإن هذه الحالة
ستنتقل إلى من ينظر إليه . وإذا أشع انسان بحركاته ، ونبرة صوته
النشاط والحزم ، أو على العكس من ذلك ، إذا أشع من حوله الخمول
والكآبة ، فإن هذه الحالة ستنتقل وتسرى فيمن حوله . وإذا شرع انسان
في الصراخ والتلوه معبراً عن آلامه ، فإن الشعور بتلك الآلام ينتقل إلى
الآخرين . وإذا أخذ انسان يفصح عن شعوره بالانبهار ، أو الإجلال ، أو
الرعب ، أو أخذ يكتشف عن احترامه لمواضيع محددة ، أو تقديره لأشخاص
بعينهم ، أو ظواهر معينة ، فإن عدوى تلك المشاعر ستنتقل إلى الآخرين ،
فيعلنون نفس مشاعر الانبهار ، والإجلال ، والرعب ، والاحترام لنفس
المواضيع ، والأشخاص ، والظواهر .

إن النشاط الفنى ، يقوم على قدرة البشر على استقبال وتلقي عدوى
مشاعر الآخرين .

ومع ذلك ، اذا استطاع انسان ان يعدى انسانا آخر ، او انسانا آخرين على نحو مباشر ، سواء بهيئته ، او بالاصوات التي يصدرها ؛ او استطاع ان يرغم انسانا آخر على التناوب (في نفس الوقت الذى يحس فيه بحاجته الى التناوب) ، او استطاع (وهو في نفس الوقت ينقسم لسبب ما ، او يبكي ، او يعاني) ان ينقل تلك المشاعر الى الآخرين ، فان ذلك ليس فنا بعد .

ذلك ان الفن يبدا فقط ، حينما ينفلق الانسان مشاعره التي يعاتيها الى الآخرين ، بهدف محدد ، حينما يستحضر تلك المشاعر — من جديد — الى نفسه ، ثم يعبر عنها باشارات خارجية معينة .

واليك . ابسط مثال يوضح ما اقصد : فلنفترض ان هناك صبيا يحس بالرعب للتقليل الذئب، وان ذلك الصبي يقص ما جرى له مع الذئب، وانه لكي ينقل الى الآخرين الذعر الذي احسه ، راح يصور نفسه ، وحالته عند مواجهته للذئب ، فوصف الغابة التي كان بها ، وسيره المطمئن . ثم هيئة الذئب . وتوثيقه ، والمسافة التي كانت تفصل بينهما ، الى آخر كل ذلك ، نادا كان الصبي — اثناء قصته كلها — يعاني مرة اخرى الذعر الذي احسه . ونقل عدوى ذلك الذعر الى مستمعيه واجبرهم على معايشة ذلك الشعور، فان ذلك «فن». اما اذا كان الصبي لم ير على الاطلاق ذلك الذئب المزعوم . وكل ما في الامر انه عالبا ما ارتعب لاحتمال وقوع مثل هذه الحادثة ، واما كان الصبي قد رغب في عدوى الآخرين بالشعور الذي احسه ، فابتدع لتلك المواجهة مع الذئب ، وقصها هكذا ، بحيث ان قصته اثارت في مستمعيه « شعوره هو » حين تخيل لقاءه بالذئب ، فان هذا ايضا «فن». على ذلك النحو يتمثل «الفن» ايضا : حين يعايش الانسان في الخيال او في الواقع رب المخاوف ، او روعة المتعة ، فيعبر عن ذلك على لوحة من قماش ، او يستنطق المرمر تلك المشاعر . بحيث يهدى الآخرين بها . ومن الفن ايضا ، اذ مر الانسان بشعور محدد ، او تلبسه ، كان يتقمص حالة المرح ، او البهجة ، الحزن ، او القنوط، النشاط ، او الكآبة ، ويصور لنا الكيفية التي ينتقل بها من شعور الى آخر ، معبرا بالاصوات عن تلك المشاعر ، معبرا هكذا بحيث تنتقل عدوى تلك المشاعر الى المستمعين ، فيحسون بها ، كما احس بها هو .

ان المشاعر الانسانية غنية ومتعددة بلا حدود : المشاعر المتجاجة ، والضعيفة . العظيمة ، والنسختة ، المشاعر الحمقاء ، والطيبة ، ولو ان هذه المشاعر تمكنت من عدوى القارئ ، او المشاهد ، او المستمع . فانها تتشكل مادة وموضوعا للفن . ان الاحساس بانكار الذات . او الاستكانة للقدر ، او المشيئة الالهية ، وكل ما تنتله الدراما ، او انبصار العاشقين الذي تعشه الرواية ، او الشعور بالرغبة المبنية الذي تصوره اللوحة ،

او الاحساس بالنشاط والتأهب الذي تعينا به مارشات الموسيقى الاحتلالية ، او الشعور بالفرح الذي يتسرب اليها من الرقص . او الفكاهه وليدة النكتة المضحكة ، او الشعور بالهدوء والراحة الذي ينتقل اليها من منظر مسائي . او من اغاني «الهددة» . كل ذلك هو الفن .

ان الفن هو قدرة المؤلف على عدو المشاهد او المستمع بما يحسه المؤلف . ان الابداع الفني يمكن في قدرة المؤلف على أن يستدعي الى نفسه شعوراً مزدهراً ، يستدعيه عن طريق الحركة المباشرة، او الخطوط والالوان ، الاصوات ، النماذج ، الصور الفنية التي تخلق بالكلمات ، ونقل هذا الشعور على التحو الذي يحس به الآخرون نفس الشعور ، الفن ، هو هذا النشاط الابداعي الانساني ، المتمثل في ان انساناً فرداً ، ينقل بوعى ، وباتسارات خارجية ، المشاعر التي احسها او يحسها الآخرين ، بحيث يحسون نفس المشاعر .

ليس الفن آذن ، كما يقول الميتافيزيقيون ، هو تجلٍّ لافكار مبهمة من نوع او آخر ، وليس الفن كما يقولون هو تجيئ الجمال ، الفن ايضاً ليس لعبة ، كما يحلو لعلماء علم الجمال الفسيولوجيين ان يرددوا ، فالفن لديهم لعبة يسرّب فيها الانسان طاقاته الزائنة ، الفن ايضاً ليس تنفيضاً عن الانفعالات بحركة خارجية ، وليس متعة ، الفن وسيلة للاتصال والتواصل بين البشر(1) ، وسيلة توحدهم في نفس المشاعر ذاتها ، وعبر هذه المشاعر ، فالفن ضرورة للحياة ، وللتقدم ، لخير انسان محدد ، ولخير البشرية كلها .

وبفضل قدرة الانسان على ادراك افكار الآخرين المصوحة في كلمات، بفضل هذه القدرة ، يمكن لكل انسان ان يعرف كل ما انجزته البشرية من اجله في هذا المضمار ، بل ويمكنه في الوقت الحاضر ، ان يشارك في النشاط التكري مع الآخرين . وبفضل تلك القدرة يصبح بوسعه ان ينتقل الافكار التي استوعبها ، وافكاره الخاصة التي ظهرت بفضل ما استوعبه، بوسعيه ان ينقل كل ذلك اى معاصريه ، وان يأتون من بعدهم ، وهذا هو الوضع بالضبط بالنسبة للفن ، فيفضل قدرة الانسان على تلقى عدوى مشاعر الآخرين . عبر الفن . يصبح متاحاً له – في مجال المشاعر – كل ما عانته البشرية من احساس نبله . وتصبح متاحة له مشاعر المعاصرين له من البشر ، بل والمشاعر التي مارت بها النفوس قبل آلاف الأعوام ، كما يصبح بوسعيه ان ينقل مشاعره الى الآخرين .

ولو لم تتوفر للبشر القدرة على استيعاب وتلقي كل تلك الافكار التي ابتدعوا الآخرون من قبل ، وانتقلت اليها عبر الكلمات . ولو لم تتوفر

(1) الفن والحياة الاجتماعية « مقالة بليخانوف الشهيرة وفيها يحدد الفن تعريفاً مقريباً لتولستوي ، فيقول : «فن وسيلة من وسائل التعبير الروحي بين الناس » . المترجم .

للبشر القدرة على نقل انكارهم الى الآخرين ، لكن الناس اشتبه ما يكونوا بالوحش ..

ولو لم تتوفر ايضا قدرة الإنسان الثانية ، على تلقى عدوى الفن ، لكن من الصعوبة بمكان الا يصبح البشر أكثر همجية ، والأهم : أكثر تشتها وتبغثرا ، يناسبون بعضهم البعض العداء والبغضاء ..

ولذلك ، فان للابداع الفني . وللنশاط الفني دوراً غاية في الأهمية، تمثل أهميته اللغة ، ويتمتع بقبول وانتشار مثل انتشار اللغة وذيعها .

وكما ان اللغة والكلمة تؤثر فينا ، ليس فقط عبر المأعظ ، والأحاديث والكتب ، بل وعبر كل تلك الحوارات التي ننقل فيها خبرتنا وافكارنا لبعضنا البعض ، فلن الفن ايضا (بالمعنى العام للفن) يتخلق حياتها كلها ، وينظمها بكلفة جوانبها ، ولكننا .. نسمى ، بعض ظواهر الفن ، فقط بعض ظواهره ، نسميها « الفن » بالمعنى الضيق للكلمة ، بالمعنى المخصوص .

لقد اعتدنا ان نفهم من كلمة « الفن » فقط ما نقره ، او نسمعه ، او نراه على منصة المسرح ، او في قاعات الحفلات الفنية ، او في المعارض ، العمارة ، والتمايل ، والشعر ، والرواية .. ولكن ذلك كله ليس الا اصفر قسط ، فقط اصفر قسط من ذلك الفن الواسع الذي نتعامل به مع بعضنا البعض في الحياة . ذلك ان الحياة الإنسانية باكملها مماثلة ، ومتزعة ، بمختلف انواع الابداع الفني من كل صنف ، بدءاً من أغاني المهد ، والنكات ، والتليذ الكاريكاتوري ، وزينة النساء ، والبيوت ، والملابس ، وادوات البيت ، حتى الطقوس الكنسية ومواكب الجنائز . كل ذلك نشاط غني ، وابداع . ونحن لا نطلق كلمة « الفن » — بالمعنى الضيق للكلمة — على كافة اشكال النشاط الابداعي الإنساني الذي ينقل المشاعر الى الآخرين ، ولكننا نطلقها على جزء من كل ذلك ، جزء انسيب ما ، استخلاصنا من الكل ، ورأينا انه يتمتع باهمية خاصة .

لقد اضفي البشر دائمًا أهمية خاصة ، على ذلك الجزء من النشاط الفني ، « الجزء الذي يعبر عن مشاعرهم وينقلها ، تلك المشاعر المستمدة من الوعي الديني » ، واعتبروا ذلك الجزء الصغير من الفن ، هو « الفن » بكل معانٍ هذه الكلمة . على هذا النحو رأى الاقديمون الفن ، على هذا النحو رأه : سocrates ، وإنطليون ، وارسطو طاليس . وعلى هذا النحو

ايضا رأى الفن المسيحيون القديمي ، ودعاة اليهودية ، كذلك نهمه المسلمين^(١) . وكل الشعوب المتدينة في مصرنا الحالى .

ان بعضا من معلمى البشرية مثل أفلاطون في « جمهوريته » ، والسيحيين الأوائل ، وقسا من المسلمين « المتشددين » ، والبوزيين ، كانوا في الأغلب الأعم ينكرون اي من . وقد اعتمدت نظرتهم تلك - عكس النظرة الشائعة الان والتى ترى ان قيمة الفن تتعدد وفقا لما يجلبه من متعة - اعتمدت على ان الفن - عكس الكلمة التي يمكننا الا ننصل اليها - خطر للفاية ، وتكون خطورته بالتحديد في قدرته على عدوى البشر بمشاعر ضد ارادتهم ، وأن ما ستقده البشرية بمطاردة وتحمية الفن ، أقل بكثير مما ستقده اذا اطلقت الحرية لاي فن من اي نوع .

ولا شك في خطأ تلك النظرة التي اشرنا اليها اعلاه ، لأن اصحاب تلك النظرة كانوا ينكرون ما لا يمكن انكاره ، اي : احدى الوسائل الضرورية للتواصل بين البشر ، الوسيلة التي من دونها لم يكن للبشرية ان تحيا وتطور . ومع ذلك ، فان النظرة الأخرى التي يعتقدها الناس في مجتمعنا الأوروبي المتحضر ، لا تقل خطأ عن نظرة القدماء التي تنكر الفن ، فالناس في مجتمعنا ، وعصرنا يقررون بكل فن ، مادام يستهدف الجمال اي مادام يستهدف توفير المتعة للبشر .

فيما سبق من ازمنة ، حتى القدماء ان تندرج تحت الفن الموضيع التي قد تفسد الناس ، وتدفعهم للفحور ، ولهذا حرموا كل عن ، ايَا كان . أما الان ، فان الناس في مجتمعنا المعاصر يخشون ان يفقدوا اية متعة يهيئها لهم الفن ، ولذلك يسعون لحمايته على اطلاقه مادام يوفر لهم المتعة . ولكن أعتقد ان هذا الضلال الآخر ، اشد فظاظة من الضلال الاول ، واكثر خطرا وضررا على البشرية .

ليف تولستوي (١٨٩٧ - ١٨٩٨)

(١) كان تولستوي ملما بمختلف جوانب الدين الاسلامي ، ونمة رسائل كثيرة تبادلها مع الامام محمد عبده ، تكشف عن تغيير الامام محمد عبده لتولستوي . المترجم .

حِلْيَةُ الْجَمِيعِ

احمد والى

لَا كَتَبُوا فِيهِ الشَّكُورِ لِلْمَرْكُزِ تَوْسِطُ النَّاسَ لِكَبَارِ فِي الْبَلَدِ وَقَالُوا
هُوَ الْأَحْسَنُ يَعْدُ صَلْحًا ، وَفِي الْمَنْدَرَةِ الْكَبِيرَةِ اضَاءُوا الْكُلُوبَ وَوَضَعُوا الْمَسَانِدَ
لِلْقَطْنِيَّةِ يَتَكَبَّرُ عَلَيْهَا كَبَرَاهُ النَّاسُ .

لِلْيَوْمِ كُلِّهِ كَانَ لِلْكَنْسِ وَالْتَّنْظِيفِ وَالْطَّبِيعِ ، فَمُشَاهِدَ لِكَبَارِ عَنْهُنَا
(وَجْدَى قَالَ الْحَقَّ سَيَكُونُ فِي جَانِبِنَا) وَالْمَخْطُوَّ يَدْفَعُ حَقَّ الْعَرَبِ لِيَلْتَهَا
دَفَعَتِ الْعَائِلَةُ مِنِ الْجِنِيَّاتِ مَائَةً وَخَمْسِينَ ، هَذَا غَيْرُ تَكَالِيفِ الْعَشَاءِ
وَالشَّاىِ وَالْدَّخَانِ .

لَا ضَرِبَهُ عُمَى السَّيِّدِ كَنْتُ خَائِنًا وَمُضْطَرِبًا عَلَى عُمَى وَعَلَى الْوَلَدِ فَهُوَ
صَغِيرٌ يَكْبُرُنِي بِعَامٍ ٢٠٠٠ عَامٌ وَاحِدٌ فَقْطٌ وَعُمَى كَبِيرٌ وَمَقْبِلٌ عَلَى زَوَاجٍ صَرَخَ
لِلْوَلَدِ « رِبُّ الْجِنِيَّهِ بِسَبِيلِهِ سَتَذْبَحُنِي أُمِّي وَالْبَلْعُ أَخْضُرُ لَا يَنْفَعُ بِمَلِيمٍ مِّنِي
قَالَتْ « لَا يَنْفَعُ حَتَّى بِمَلِيمٍ » .

جَنْبَهُ عُمَى مِنْ جَلْبَابِهِ وَرَفْعَهُ بِيَدِهِ وَاحِدَةٌ حَتَّى كَادَ يَخْتَنِقُ (امْشِى انْجِرَ
مِنْ هَنَا يَا لَبْنَ الزَّانِيَّةَ ، لَوْ نَطَقَتْ كَلْمَةً مَحْطَرَجِيَّ فَوْقَ رَقْبَتِكَ وَرَقْبَةِ
لِلَّهِ يَتَعَرَّضُ مَعَكَ) .

لِلْوَلَدِ صَرَخَ وَلَتَمَ النَّاسَ ، قَذَفَهُ عُمَى فَوَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ وَسَالَ دَمَهُ
نَفْطِي وَجْهَهُ .

لامه الناس وقالوا سنشهد مع امل الولد لو قاضوكم في المحاكم
ارتجف عمى ، حلف انه لا يعرف للولد وانه ليس معه مال ٠٠ اي مال
« فتشونى يا ناس »

عمى اشتري بربع الجنـيه تربـيعـة بالخـرزـ اللـونـ لـعـمـيـدةـ بـنـتـ انـورـ
امـسـ قالـ لـهـاـ « سـلـشـتـرـىـ لـكـ هـدـيـةـ مـنـ مـولـدـ اـبـوـ خـليلـ »ـ وـبـالـلـيلـ طـلـعـ نـخلـ
الـنجـاـيـمـ وـكـتـتـ مـعـهـ ، وـسـرـقـ الـبـلـحـ وـبـاعـهـ لـلـوـلـدـ ، لـكـ اـمـهـ رـفـضـتـ ، قـالـتـ
« وـلـاـ بـمـلـيمـ وـاحـدـ يـنـفـعـ »ـ

ما لـشـتكـوهـ لـلـمـرـكـزـ قالـ كـبـراـ الـبـلـدـ ، لـلـصـلـحـ خـيرـ »ـ وـفـيـ مـجـلسـ لـلـصـلـحـ
أشـهـدـونـىـ عـلـيـهـ فـكـذـبـتـ « موـ لـمـ يـأـخـذـ مـنـهـ مـالـ »ـ

عمى يـحـبـ عـمـيـدةـ وـيـرـيدـ أـنـ يـشـتـرـىـ لـهـاـ هـدـيـةـ هـىـ التـىـ اـشـتـرـتـ لـهـ
شـمـلـةـ وـمـحـفـظـةـ وـاعـطـتـنـىـ الـلـبـنـ وـلـفـتـنـىـ بـجـلـابـ اـبـيـهاـ الصـوـفـ لـاـ شـكـوتـ
الـبـرـدـ وـمـىـ تـجـلـسـ مـعـ عـمـىـ تـحـتـ شـجـرـةـ التـوتـ وـلـرـيـحـ تـكـادـ تـقـلـعـ الـأـشـجـارـ
مـنـ جـذـورـهـاـ وـلـغـيـطـ قـفـرـ مـنـ الـبـشـرـ »ـ

لامـهـ النـاسـ فـيـ المـجـلسـ « ضـرـبـ الصـغـيرـ عـيـبـ وـحـرـامـ »ـ وـدـفـعـنـاـ الـمـالـ
وـشـتـمـتـ جـدـتـىـ وـقـذـفـتـ الشـبـشـبـ فـيـ وـجـهـهـ « خـلـيـكـ عـازـبـ وـعـرـةـ الشـبـابـ »ـ
مـنـ كـانـ زـمـانـكـ اـتـجـوزـتـ بـفـلـوـسـ الـغـرـامـةـ يـاـ فـالـحـ ؟ـ اللهـ يـخـيـبـ لـلـلـلـيـ جـابـوكـ !ـ

لـكـ عـمـىـ مـدـ « لـوـ اـتـجـوزـتـ عـمـيـدةـ غـيـرـىـ هـاـحـرـقـ الدـارـ وـلـغـيـطـ وـأـسـمـ
الـبـهـايـمـ »ـ

لـكـنـهاـ تـزـوـجـتـ وـلـمـ يـحرـقـ شـيـناـ ،ـ كـانـ بـعـيـداـ بـالـجـيـشـ وـاـنـاـ اـنـتـظـرـهـ
وـخـزـينـ عـلـيـهـ وـاـعـلـمـ اـنـهـ سـيـصـرـ حـزـينـاـ لـمـاـ يـجـيـءـ وـيـعـرـفـ وـحـيـنـماـ عـادـ المـرـأـةـ
اـلـأـوـلـىـ رـأـيـتـهـ وـلـنـاـ عـبـعـدـ اـنـتـظـرـهـ ،ـ اـعـطـانـىـ الـكـابـ فـوـضـعـتـهـ عـلـىـ رـأـسـهـ
غـطـىـ عـيـونـىـ « اـنـاـ جـمـيلـ يـاـ عـمـىـ »ـ

قالـ « نـعـمـ !ـ زـىـ عـمـكـ تـمـامـ !ـ شـوفـ كـدـهـ »ـ وـوـضـعـ الـكـابـ عـلـىـ رـاسـهـ ،ـ
ذـقـنـهـ حـلـيقـ وـبـلـتـهـ مـنـشـأـهـ « اـعـجـبـ عـمـيـدةـ يـاـ وـادـ »ـ

قـلتـ « اـتـجـوزـتـ »ـ وـجـريـتـ « تـرـكـتـهـ فـيـ الطـرـيقـ وـحـدهـ وـقـلـتـ وـاـنـاـ
اـلـهـثـ لـجـدـتـىـ التـىـ كـانـتـ تـجـلـسـ وـسـطـ الدـارـ مـعـ اـمـىـ وـعـمـاتـىـ وـنـسـاءـ اـعـيـامـىـ
« عـمـىـ السـيـدـ جـاءـ »ـ .ـ لـكـنـهـ رـغـمـ طـوـلـ الـانتـظـارـ لـمـ بـعـدـ لـلـستـ !ـ

حدائق نهاد مع فايالوكسكي في ليلة الميلاد

جمال الدربالى

وتطل من بعد الغياب
ويكون أن تأتى وقلبي لم يعد
ذلك الذى قابلته من قبل عام
قلبي الذى أحببته
ورشت من فيه الواقع قبلة
كالأفق يفخر ان يكن
في ملء عينيه الفمام
قلبي الذى ما عاد ناقوسا يدق
اذا يدق الحب في عزم الانام
ماذا ترى ؟

مايا يحيثنى يقول باننى
يوما سأرحل في الصدور
والليل يحمل ذات يوم تصنى
ويغيب في وسخ الخريطة باحثا
عن بعض حب لا يجور
ويكون أن ارتاح في عين الضحا
ولاعب الأطيار بالشعر العظيم
وأضم جرحا كان - لا يخفى - اليم
وأهيم من نور لنور
مايا يقص مقاصتى
ممدودة بين الصحاري والمسطور
يرتاح فيها النصل في شط العرب
ويضيع فيها النصل في صبرا وصور
انا يا نبى الشعر ادركنى الظلم فخلنى
ابكي طويلا علىنى
ارقى الى نبض الجفور
واسوغ من حقل الضحايا نجمة
محمومة

حمراء لا تخشى البكورة
يأتي - لذا تأتي - الصباح وينهزم
ليل طويل الآه يا مایا العظيم
ليل تربى في دمى

من فجر تاريخ الهزيمة وانكسارات الصبا
ومشي بقلبي وأشباح بياضه
وانحس في لفتي وبين اصابعه
وثوى بروحى واستراح وأعشبا
انا منك قل

مل يا ترى جاوزت حد الاتحدار
ام يا ترى حملتني مالا اطيق
قل يا رفيق

من ذا الذي قد يخفي عوره شاعر مثلى
ويقبع في الظلم
يرجو النهاية ، والنهاية لا تجيء
ويجيء سلطان وبؤس وانحطاط

قالت لنا بعض الطيور العابرات بأننا
نحي على ميعاد عرس تحت رليات السلام
قالت كلام

ما عدت اعرف يا نبى الشعر منه
غير اننى عاشق
عربى من هذا التراب
بحوى انفق ما لديه

وما لديه سوى انتفاض البرق في صدر السحاب
من غاب غاب

من غاب غاب

قل يا نبى الشعر حدث ما الذى
قل يا نبى الشعر هلا من جواب ؟
مل من ساعد يمتد لي

عبر انسداد الأفق في لفتي
وفي كل الثوانى المغلقات
مل من ساعد

يهوى الى قاع الجريمة نائلًا

قلبا تخثر بالموال
قتل مات مل
مل مات ما
بل هذه الدنيا
محاريق وبحير وامرأة
كنف دموعك واستمن
بالشعر يخضر الضمير
ويسيير قلبك في دروب دائفة
ويعب نور للنور من ثغر منير
وأمشي الهويني إنما هذا الثرى
من عين فلاح وعينى عامل
والحب أن
نعطي من أعطى للكثير
وأملا كؤوس العشق شوقا إنما
في العشق تبتدئ، الحياة
وينتهي فيك المصير
اما تحب وان تكون
او لا تحب ولا تكون
والعمر تعلم اننى قلت امراة
تطويك طى المقتلين لرفة
في الصبح كانت بادئه
تهدى للوجود تحية ما صانها
لو صان تمثال أصابع منشئه
وللعامر تعلم اننى
قد قلت تخلع في جلالك ساترا
تاه الجمال الثر فيه مخباه
فاحطم ببين كان عندك يولد
واحطم بحزن ظالم ما هناء
ما أشتقت بوحك فالنساء جميعهن
يقطعن كل ثيابهن بخصرتى
ويبعنلى
ما شاء لى كاس ودن
ويقلن لى ان الغرام فضيحة
والحب أن
يبقين عندي بعض عام

أروى لهن قصائدى
وأدوس فوق نهودمن وارتقى
لا ارتقى الا حكام
هل من وطن ؟
يرتاح فيه المبع الدفانى انا
هل من وطن ؟
تلك الخريطة لا تشير الى وطن
بل لا تشير لغير حانوت يبيع المتعين
وأنا تعبت
وأنا كفرت بقامتي
وبكل ائداء النساء
احببتهم جميعهن ومت في انجاءهن
ولم يشرن الى وطن
هل من وطن ؟
كل الجزائر ، والسطوح اليابسات كرمتهنى
ورميم بي خلف الحدود بلا رغيف او كفن
فقصدت بابك يا ترى ..
مايا هنـا ؟
لا قد ذهب
في مصر في باريس في برلين في موسكو
ايا انت ذهب
أين ترى ؟
في القدس يزرع تينة للجائعين
او ما زرعت ببلدتك ؟
لا ما زرعت
لا وما كتبت تصيـدة ؟
يرتاح تحت ظلالها مليون لاجـيـء يا ترى ؟
لا ما كتـبت ..
او ما فرشـت جميع عظمك للرجال الصامدين بخطـة
لا ما فعلـت
او ما فرشـت جميع عظمك للرجال الصامدين الجائـعـين
بسـط بيـرـوت للـعـرب
لا ما فعلـت
لا ما فعلـت
لا .. ما فعلـت

موريس ميرلوبونتى

فلاسفة وجوديا معاصراً . و مجازاته

مجدى عبد الحافظ

باريس

لعل هذه اول مرة يكتب فيها عن هذا المفكر الوجودى -
المواضيعى في اللغة العربية ، وهو مفكر يحظى باهتمام خاص في
في الفلسفة الفرنسية الحديثة .

موريس ميرلوبونتى

منذ مجر التاريخ ، والفلسفة تحاول ان تكون هي اللسان المعبّر عن
البشرية ومظهر تقدمها وتتطورها ، وكان هذا طبيعياً اذ لم يكن في الافق غيرها ،
فكانت تشمل العلوم والفنون والأداب والآديان وتحوى ثقى المعرف
الإنسانية . ولعل اسم سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ قم) يقترن بأول تحويل حقيقى
لموضوع الفلسفة ، من الخارج الى الداخل ، اي جعل الفلسفة تصرف نظراً
عن العالم ليبدأ من الذات ، والحق ايضاً انها الفلسفة الأولى التي جعلت من
التصور للكى أساساً لكل بحث فلسفى ، وكان هذا تأثيراً عظيم ، خاصة
على من جاء بعده ، فهذا أفلاطون (٤٢٨ - ٣٤٨ قم) في نظرية المثل يحاول
أن يجعل موضوع الفلسفة شبهاً بالموضوعات الهندسية ، ولكن ندرك حقيقة
الأشياء في ذاتها - كما تقتضي فلسفته - علينا أن نقطع إلى هذه المثل المفارقة
لعالم الواقع ، وقد رأى أرسطو (٣٢٢ - ٢٨٤ قم) فيما بعد لا واقعية هذا
الافتراض معللاً أن للأشياء صوراً في ذاتها ولكن ندرك حقيقة الأشياء ينبغي
أن نتعرف على هذه الصور . وفي الواقع أن أهم ما أهداه أرسطو للتفكير
الفلسفى أن الحقيقة لديه لم تكن حقيقة مبنية مجردة وإنما كانت في البحث عن
الوجود من حيث هو الموجود المتحرك والذي يخضع للصلبة . وفي العصر
الحديث ومع تقدم العلوم الطبيعية وتفزتها الهائلة تحاول أن تلمس أولى خطوط
هذا الانعكاس على الفكر الفلسفى لدى ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠ م) الذي
تأثر لحد كبير بمنجزات عصره وحاول في انقرن السابع عشر ان يبني العلم
الإنسانى على ما هو اضمن من البداهة واليقين - في نظره - فرأى
أن الله هو الضمان الآوحد للتيقن الإنساني ، وكذلك يقف معه على نفس
الخط ليينقش (١٦٤٦ - ١٧١٦) او الحقيقة ان الفارق بينهما تكتيكي ينصل

بتقدم العلوم فكما يرى ديكارت أن الله هو الضامن لحقيقة العلوم فلينتس يرى أن الله هو الضامن للانسجام الازلي بين الوحدات الطبيعية (موتاد) .

وبمجىء كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تكتسب المعرفة الإنسانية المتعالية بعدا جديدا حينما يجعل فكرة الله مسئولة فقط عن تأسيس الأخلاق في حين يؤمن العلم على الطبيعة الإنسانية وحدها ويصبح العلم عنده منصبا على معرفة ظواهر الوجود ، ويؤكد فيشته (١٧٦٢ - ١٨١٤ م) من بعده هذا المنحى حينما يحاول تأسيس العلم الإنساني كله على «الآن».

وتطهر الفنونولوجيا^(*) كفلسفة تحاول الارتداد إلى وراء مجال الأحكام والتصورات ، وخاصة على يد هوسيل (١٨٥٨ - ١٩٣٨) الذي حاول العودة إلى مجال أسبق ، الا وهو مجال المجرى الخالص للخبرة المعاشرة من حيث هي كذلك ، آمله من وراء ذلك الوصول إلى الكشف عن مضمون هذا المجرى الشعوري البحث ، وفي الحقيقة وكان أمل ديكارت ولينتس في الوصول إلى رياضيات كلية قد تجدد مرة أخرى على يد هوسيل الذي أراد أيضا للفنونولوجيا الا تهتم بعلوم الطبيعة وان تتخلى عن كل نزعة تجريبية لتترغب للدراسة الوصفية البحثة لوقع الفكر والمعرفة على نحو ما تحياها في صميم وعيها .

تلك هي مقدمة ضرورية لتأريخ الفكر الفلسفى ذو الاتجاه المتعالى والذى تفتح عليه فيلسوف الوجوية المعاصر Transcendental موريis ميرلوبونى والذى حاول فيما بعد ان يقيم فلسفة متعالية جديدة حين ارادت فلسفته ان تبلغ ميتافيزيقا المعرفة مع الإنسان المتعالى ، وهى فلسفة وثيقة الصلة بالمنحى الفنونولوجي ، ومنحدرة من الفلسفة الوجوية قد تمثلت كل تاريخ الفلسفة بروافده واتجاهاته المختلفة بالإضافة الى موضوعات العلوم الإنسانية .

موريس جاك ميرلوبونى ولد في ١٤ مايو سنة ١٩٠٨ بمدينة Carente-Maritime التابعة ل Rochefort-SUR-MER

على الساحل الغربى لفرنسا المطل على المحيط الأطلنطي ، انه رجل متعدد المواهب نعرفه كفيلسوف الارراك الحس وايضا عالم «النفس المهم بالنظريات السيكولوجية المختصة» ، خاصة فيما تعلق بعلم نفس الطفل ، كما انه لا تعدم ثاملات تشكل روبيته فنية جمالية ، وهو رمز للمحلل السياسى والصحفى والكاتب الملزם الذى آمن بقضية السلام فى العالم

(*) فلسفة تأخذ على عاتقها وصف الظواهر .

ويقضياها الطبقة العاملة ، الا انه في نفس الوقت قد حافظ على السروح الأكاديمية الخالصة والتى وسمت كل اعماله ودراساته . بعد دراسة ثانوية بباريس التحق بمدرسة المعلمين العليا وتخرج منها عام ١٩٢٠ حاصلا على الاجرجاسيون^(*) في الفلسفة . وبعد خدمته العسكرية عمل كأستاذ للفلسفة بليسيه De Beauvais ثم انتدب في عام ١٩٢٣ للماكز القومي للبحوث العلمية بناء على طلبه ليترغ لعمل دراسة عن « طبيعة الارراك الحسى » ولكن لم يتمكن من مد هذا التقرير عالما تاليا معد مرة اخرى لتدريس الفلسفة وهذه المرة بليسيه Chartres ثم عين معيدها بمدرسة المعلمين العليا ثم استاذًا مرة اخرى بليسيه Carnot استدعى بسبب الحرب العالمية الثانية بالجيش وعقب انتهاء استدعائه كلف بخلافه ساتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) في تدريس Condorcet الفلسفة من ٤٤ الى ١٩٤٥ للسنة النهائية بليسيه وفي اثناء هذه الفترة شارك في مجموعات المقاومة التي تشكلت اثناء الحرب لتساويم النازى . وعلاقته بساتر هي علاقة مختلفة الاطوار اذ تبدا منذ كانا طالبين بكلية المعلمين العليا حيث كان يسبقه ساتر بعام واحد وسارت هذه العلاقة كصداقه تجمع بين زملاء التخصص الواحد ، وفي عام ١٩٣٦ ظهر « التخيل » او كتاب لجان بول ساتر وعلق عليه ميرلوبونتي في « مجلة علم النفس السرى والمرضى » بعد ان اعطي تخلصا منصلا لكتاب موجها في نهايته بعض التأنيب لساتر حينما قال « سنكون مغالين حينما نقول ان جان بول ساتر دائمًا منصفا » ثم تتطور العلاقة لتصبح اكثر عمقا حينما يؤسسا سويا « مجلة الازمنة الحديثة » ويقتوم ميرلوبونتي على تحريرها منذ انشاءها في عام ١٩٤٦ حتى انفصل عن ساتر وفريق المحررين في عام ١٩٥٥ ، وعلى الرغم من مشاركته في تحرير المجلة التي أسسها مع ساتر ، فإن هذا لم يمنعه في عام ١٩٤٧ ان يكتب مقالا « بالفيغارو الادبية » تحت عنوان « جان بول ساتر او كاتب مفصول » او ان ينشر نفس المقالة في كتابه المعنى واللامعنى » في عام ١٩٤٨ تحت عنوان « كانت مفصول » الواقع ان خلافهما لم يكن سياسيا فقط بسبب اختلاف تقييمهما للماركسية ، بل ان الخلاف كما سترى فلسفيا ومنصبًا على اهم القضايا التي تشكل بنية الفلسفة الوجوبية والتي ينتمان اليها .

في يوليه ١٩٤٥ قدم بحثين للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب « بناء السلوك » كرسالة فرعية نومنولوجيا الارراك الحسى » كرسالة اصلية ، مما عمل على ذيوع صيته وشهرته في كل الاوساط العلمية والجامعية . ومن اجل هذا عين مباشرة في اكتوبر من نفس العام مدرسا

(*) شهادة تمنع بعد مجموعة دراسات عليا بالجامعة .

بجامعة ليون ثم استاذًا بنفس الجامعة بداية من يناير ١٩٤٨ . حيث أسس في نفس هذه الفترة بالاشتراك مع سارتر «مجلة الأزمنة الحديثة» كما أشرنا ، وقد نشر فيها العديد من المقالات والتى جمعها فيما بعد في كتابيه «الإنسانية والارهاب» (١٩٤٧) و «المعنى واللامعنى» (١٩٤٨). تم شغل كرسى علم النفس والتربية بالسوبريون من عام ١٩٤٩ الى ١٩٥٢ والذى انتخب في نهايته استاذًا للفلسفة بالكويج دى فرنس وهو مالم يتم لأحد من معاصريه ، اذ كان موجود فى هذه الفترة كثير من اقطاب الفكر الفرنسي . وظل يعمل بهذا المعهد العلمي الكبير متوجا على كل المستويات الفكرية ومتابعا لسلسلة تأملاته مضينا الى جملة ما ذكرناه أعلاه أخرى ثناء على الفلسفة» (١٩٥٣) «مناورات الجدل» (١٩٥٥) ، «دلائل» (١٩٦٠) ، بالإضافة الى المجموعة الضخمة من الابحاث والدراسات والتى تعالج علم نفس الطفل بمجلة علم النفس بالإضافة الى كتابة «العلاقات مع الفيرلدى الطفل» (١٩٥١) ، اضف الى مجموعة الملخصات والمحاضرات والمقالات والتى نشرها تباعا في «الأزمنة المعاصرة» او «الاكسيبريس» او «الفيجا رو الأدبية» او المجالات الكثيرة المتخصصة منها وانلامشخصة ، كما ان تلاميذميرلوبونتى قد قاموا بنشرمجموعات من كتب اخرى له في تاريخ متفاوتة بعد وفاته «كالعين والعقل» (١٩٦٤) ، «المرأى واللادئي» (١٩٦٤) ، «تلخيصات لمحاضرات الكوليج دى فرنس من ٥٢ - ١٩٦٠» (١٩٦٨) ، «اتحاد النفس والدين لدى ما لبرانس ، بيران وبرجمسون» (١٩٦٨) و «بروز العالم» (١٩٦٩) .

وهكذا بعد ان أحال الموت بين فيلسوننا وبين تأملاته ، اذا اختطفه دون ان يمهله ليضع لنا نهايات حاسمة او يتركه ليكمل لنا مجرى تأملاته، هكذا فجأة في ٣ مايو ١٩٦١ ، لطالعنا مجلة الأزمنة الحديثة بعد خاص يكرس عن ميرلوبونتى ، ويتصدره سارتر بمثال مؤثر عن صديقه القديم .

الادراك الحسى والفتومنولوجيا :

وميرلوبونتى لا يعتبر نشازا فكريًا في العقلية الفرنسية بل نجد أنه أكثر من اي فيلسوف وجودى آخر مسايرا لهذه العقلية فهو يبدأ كـ بدأ من قبله دى بيران (١٧٦٦ - ١٨٢٤م) ، رافيسون (١٨١٣ - ١٩١٣م) وبرجمسون (١٨٥٩ - ١٩٤١م) حين قاما بدراسة مشكلة العادة كظاهرة سيمكولوجية خاصة منطقتين بداية منها الى دراسه أعلى المشكلات الفلسفية، وميرلوبونتى ايضا يبدأ بدراسة الادراك الحسى ليكون هو مركز فلسفته

ومحورها ، والادراك الحسى لديه هو في الحقيقة عودة ل الواقع والعالم المدرك وهو هنا يت ossم خطى استاذه (موند هوسرل) استاذه لم يتوقف عن استجوابه طيلة حياته ، اذ كان هوسرل منذ ابحاثه المطعنة قد شن حربا ضد التجريبية والتزعة النفسية وضد ادعائهما في تأسيس المنطق والعلم على الاحساس وتداعي الصور معلنا عن خلق لنظرية الذات المتجبرة عن كل طبيعة ، ولكنها ملخصة «الأشياء ذاتها » ، هذا قد جعل من الفتوهنا!وجيا حاملقها الذي «يتراءى» — الظاهرق الى الوعى . وحتى لا يقع مرة أخرى في وصف تجربى ، استعان هوسرل بالبرنامج الكانطي القديم «في التحليل المتعالى للذات » تحليلية قائمة هذه المرة على الوصف القومنولوجي «للماعاش » بالوعى ، ونتيجة لهذه التحليلية كان قد بدأ في الاعمال الأخيرة لفينيسوف الالمانى ، ان الادراك الحسى كالارض المطلقة لكل علم وكل فكر ، على هذا الطريق كان قد اكتشف هوسرل بالتدريج الجسم والبین ذاتيه والتاريخ . ونستطيع القول بأن ميرلوبونتى أكثر من اي من هيدبهر او سارتر قد بحث في اكتشاف هذا البعد الذى فتحه هوسرل .

فتؤمنولوجيا الادراك الحسى عالجت بعناية التحليلات الهوسنرية ، بالإضافة الى العمل المؤوب لجعل هذه التحليلات اكثر واقعية واثراءها بمشاركة علوم النفس الحديثة . ولم يتبع فيلسوفونا موقفه الفنونولوجي — حسب مايرى الاستاذ جيرات (**) ليبنى عليه فلسنته الوجودية بأكملها الا في عام ١٩٣٩ ، وهذا ما يستنتجه بعد دراسة كتابه الاول ؛ حيث الملاحظ ان ميرلوبونتى يصف السلوك الحيوانى والانسانى ويتأمل بعض المفاهيم حتى يخلاص الى السؤال الرئيسي وهو هذه العلاقات بين النفس والجسم والوعى المدرك الخاص بطبيعة التأمل الفلسفى ذاته . وهكذا يتبدى تردد ميرلوبونتى الذى لم يرد طرح كل فلسفة متعلقة ولا ان يتبنى نهائيا وجهة نظر الوعى المتعالى المركب ، وبفضل قراءة بعض نصوص ومقالات عن هوسرل في حدود يناير ١٩٣٩ ، استطاع ميرلوبونتى ان يخطى هذا التردد ويجد الطريق نحو فلسفة جديدة متعلقة (١) .

وقد رأى ميرلوبونتى نفسه ان كتابه الاول عبارة عن تحليل موضوعى لمخرج اجنبي ينظر من الخارج الى السلوك الانسانى ويحاول ان يقتهم دواعى هذا السلوك مفصولا عن الأشياء ادراكه ، وهو بهذه العملية يجمع ايضا ان يعيد توحيد اجزاء السلوك عن طريق ادراكه ، حين يملك سلوكا خارج ذاته — والتاملين— حين يوحد ويرتب اجزاء السلاوك في ذاته — ، بينما الكتاب الثاني ينتقل

(*) تيودور جيرات استاذ الفلسفة بجامعة اوتاوا بكندا .
GERAETS (T) "Vers une Philosophie Transcendantale
NITHOFF—LAHAYE—1971. P. 29—30—1—2.

الى داخل الذات لكي يتاح تحليل هذه العلاقات الفريدة بين الذات وعاليها وهي ما تجرنا اليه المعرفة المكتسبة وهى ايضا محاولة لوضع نظرية للوعي وللتامل تعمل هذه النظرية على خلق الامكانية لوجود هذه العلاقات ذاتها^(١) . فالادراك الحسى لديه عودة الى «الأشياء» يتم بناء على رغبته في تجاوز كل من المثالية من جهة والواقعية من جهة اخرى اي انه يحاول ان يتخطى التفرقة بين الذات والعالم وهو من اجل ذلك نجده قد قوض ما يسمى «بالانسان الباطن» مستندا على ان الانسان يوجد منذ البداية في هذا العالم الذى هو الوسط الطبيعي الذى تتحقق في داخله شتى ادراكاتنا الحسية . ومفهوم العالم لديه ليس موضوعيا او فكريا بل يتلخص في كونه العالم الواقعى الذى نحياه ، اي العالم قبل ان يتناوله الفلاسفة والعلماء بالبحث والدراسة ، والحقيقة ان الانسان لديه بدون الوعي جزء لا ينفصل عن هذا العالم وهو احد اركانه الأساسية ، ولكنه مع تلك الوعى يحاول العودة مرة اخرى للعالم ليدركه ادراكا حسيا ، يقوم خلاله بوصف فیومنولوجي امين للأشياء وللظواهر ، اي لهذا الذى يتراءى مباشرة لا للوعى ، ولأن الوعى حرا فيمكنه ان يركب او يشكل الواقع كما يريد ، فلذا نرى ان ميرلوبونتي لم يرد لهذا الوعى ان يهدى وقته في تأمل لا يوصله للحقيقة المطلولة . اذن ارتباطنا بالعالم هو بمثابة مشاركة اولية غير متحدة . وهذا نلاحظ مقابلة طريقة يجدر الاشارة اليها وهى هذا التوحيد الذى اقامه فللسوفنا بين الانسان والعلم نتيجة هذه المعيبة او المشاركة الاولية وعند الادراك الحسى فالانسان يعود مرة اخرى الى الحقيقة الاولى التي هي اصل الأشياء والتى كان ملتحما بها ، والطرافنة هنا ان هذه الفكرة تعيد اليها في شكل مقلوب ذلك التصور الافلاطونى لعالم المثل فاذًا كانت النفس فيما مضى مطلعة على الحقائق وهى اصل الأشياء في عالم المثل فانها قد تقاسمت هذه المعرفة بمجرد حبسها بالجسد ومجرد محاولة الاطلاع على الحقيقة في عالم المثل بالديالكتيك الافلاطونى الصاعد هو محاولة للتذكر وهي ارتداد مرة اخرى الى الحقيقة الاولى . ولا نقىل في هذا وجه تشابه بين «الفلسفين فالهوة سقيقة بينهما ، الا ان المقابلة هنا قد اعادت الى اذهاننا مرة اخرى الديالكتيك الافلاطونى الصاعد في مقابل دialectik آخر أفقى ادراكى حسى — ان صبح التعبير .

الفير في فكر ميرلوبونتي :

وينفرد ميرلوبونتي عن الفلاسفة الوجوبيين جميعهم باحتلال الفير لديه مكانة بارزة ، وذلك حينما تنبه لما وسم فلسفة سارتر من ذاتية محضة مما يمتنع معها كل تواصل حقيقي فيما بين النوات . اذ يرى سارتر ان العلاقة بين الذوات هي في كونى اجمل من الآخر موضوعا على ان احيل

(١) نفس المرجع السابق صفحه ١٨٤

من نفسي ذات او اجعل من نفسي موضوعا على ان اترك الآخر يميل من نفسه ذات ، ويرفض ميرلوبونتي هذه العلاقة الضيقه ويقرر منذ البداية ان العلاقة بيني وبين الغير هي علاقة مشاركة،اذ ان الآخر بالنسبة الي ليس مجهولا ، حتى عندما اصف ذاتي نان هذا لن يتأتى الا بمتارنة النفس بالآخرين عن طريق نظرة تقويميه موضوعية « أنا لست بذاتي » (الغايور) ولا « نصولي » ولا « مؤتب » ولا « موظف » ولكن اكون كل هذا عن طريق الغير . انه انا ايضا الذي اجعل وجود الغير بالنسبة لي والذى يجعل وجود الواحد والآخر كآدميين «(1) ٠

وعند الوصول للوعي بالطبقة فلا العامل ولا البورجوازى يستطيع الوصول الى هذا الموقف المتميز الا بنظرية ثانية الى التراث ، لأن النسان ليس في محوره عامل او بورجوازى ، ايضا ليس الموضع الموضعى للفرد في محيط الانتاج كاف في اثارة مأخذ الوعي من الطبقة . وللوصول للوعي بالطبقة يرفض ميرلوبونتي معالجة الموضوع من قبل الفكر الموضعى او التحليل التاملى ولأنهما قد جهلا الظواهر ، كما يرى انتا في الحالتين نجد انتينا في التجريد لأننا نبقى في تعاقب الموجود في ذاته والموجود لذاته وحينما يتحدث عن ممارسة مذهب وجودى حقيقي للوصول للوعي بالطبقة ، نجده يبني الفكرة الرئيسية للوصول لهذا الوعى على « الغير » . فهو يرفض ان تؤدى رؤية التاريخ في ادراك صراع الطبقات الى ان أصبح عامل او بورجوازى في نفس اللحظة ، ولكن قبل كل هذا وجودى نفسه « كموجود عامل » او « كموجود بورجوازى » ، هذا الوجود الذى اعيشه مع آخرين يعملون نفس العمل الذى اقوم به في ظروف متشابهة ، نعيش نفس الموقف ونحن نشعر بالتشابه وينهى ميرلوبونتي ان يكون هذا الشعور بالتشابه بناء على بعض مقارنات — لأن معنى هذا نفي للتواصل الذى ينشده فلسوفنا بيني وبين الغير — ولكن هذا التشابه قد نشأ نتيجة لطراحتنا وحركتنا . و يصل ميرلوبونتي الى اقصى درجة لتوضيع دور الغير في الوصول للوعي بالطبقة حين يوضع ببعض الامثلة كيف يولد هذا الوعى . فهو يرى ان العامل يعلم ان عملا آخرين في مهنة لخرى ، حصلوا بعد اضراب على رفع للمرببات وملحوظته انه وبالتالي قد ارتفعت المرتبات في مصنعه . ايضا الفلاح الصغير الذى لا يندمج مع عمال اليومية ، وهو ايضا اقل ما يمكن مع عمال المدن ، منفصل عنهم بعالم من العرف ، واحكام القيمة ، واحكام القيمة ، يشعر مع ذلك من نفس الجهة ان العمال اليوميين عندما يدفع اليهم بمربت ضئيل

يشعر بتضامن معهم وهو يتضامن مع عمال المدينة عندما يعلم ان صاحب المزرعة يترأس المجلس الادارى لعديد من الشركات الصناعية . اذن مع المثال الاول يشعر العامل ان القدر الذى كان فى نضال معه بدا يتحدد ، وفي المثال الثانى يشعر الفلاح بان المجال الاجتماعى يبدأ في استقطابه ، يرى ظهور منطقة من الاستغلالات . الطبقة تتحقق ويقاتل انه موقف ثورى عند الانضمام الذى يوحد موضوعية بين اجزاء البروليتاريا بما هو معاش فى الادراك الحسى لعقبه عامة فى وجود كل فرد .

والثورة هذا النتاج الذى يتحقق نتيجة للعلاقات القائمة فى المجتمع ونتيجة لتضافر جهودى كعامل مع جهود غيرى من العمال وال فلاحين هى اعظم نتاج يتحقق بفعل هذا الاتصال الايجابى بين وبين الفير اذ ان الحياة المشتركة التى نعيشها بمشاكلها واستغلالاتها هي التي تجعلنا جميعا نتجه وكانتنا على موعد مسبق مع الثورة ، وهكذا يعبر ميرلوبونتى عن هذا حين يقول « هذا لا يعني ان العمال وال فلاحين يخلقون الثورة بعدم اطلاعهم او انه كانت لديهم هنا « قدرات اسلامية » وعياء مستخدمة بمهارة من قبل قادة واعين ، انه هكذا ربما سرى التاريخ رئيس البوليس . ولكن من بعض وجهات النظر يتركونه صفر «اليدين امام موقف ثورى حقيقي » ، حيث كلمات سر الموجمين المزعومين تبدو كأنسجام مع سلنا يفهم مباشرة ويحدد المتواطئين في كل مكان ، لأنهم يبلورون ذلك المتخلى في حياة كل المنتجين . الحركة الثورية كعمل الفنان، مقض يخلق بنفسه آلات مطرقة التعبيرية»(١) .

ويتوج ميرلوبونتى موقفه من الفير حين يوضع بأنى لست نريدا من جهة الطبقات ، انى محالصر اجتماعيا ، « وحرىتى ان كان لديها القدرة فى ان تلزمنى باى مكان ، فلي sis لديها ذلك الذى يجعلنى في اللحظة ان اقرر ان اكون . هكذا وجود بورجوازى او عامل ، ليس فقط امتلاكى وعلى الوجود ، انه تقييم للذات كعامل او كبورجوازى من خلال مشروع متضمن او وجودى وهو يندمج مع طريقتنا فى وضع العالم فى شكل ومعاييرتنا مع الاخرين »(٢) .

ويتفق ميلسوفنا مع المثالين بانى اكون لنفسى ينفسى وهى محسن وليس مشروع خاص وان خصائص البورجوازى او العامل لا تخصنى الا بقدر اعادتى لنفسى وسط الاخرين ، وبقدر رؤبة نفسى بعيونهم من الخارج « وكآخر » ، واذا كان ميرلوبونتى قد قال تركت وحدى حرا بين الالم والملتهة وليس حرا فى ان اجهل الاخرين ، فهو هنا يحدد وجود الفير على انهم قد اعطوا كواقعة وليس كامكانية من وجودى «الخاص . وحينما ارى الغير كموضوع فهذا ليس الا كافية غير صادقة للفير . واذا كان انبغي على

أن يكون لدى ما يلزم للاعتراف بالغير ، فان فيلسوفتنا يوجب بأن تكون
 نتائج الموجود للغير أبعاداً للموجود لذاته، بمعنى وجوب أن تكون الموجودات
 لذاتها — أنا موجود لذاتي والغير موجود لذاته — تنحدل على حقيقة الموجود
 للغير — أنا موجود للغير والغير موجودون لي نفسى — ويعمق ميرلوبونى
 وظيفة الموقف من حيث أنه ينطوى على علاقتنا بالغير وهو يضرب لنا هذا
 المثل . نعذب انسان لكي يجعله يتكلم . اذا رفض ان يعطي الاسما
 والعناوين التي تريده انتراعها منه . فلن هذا ليس بقرار منفرد ويبدون مساندة
 انه كان يشعر بنفسه مازال مع زملائه ومازال مرتبطا بالفضل العام .
 وليس وعيًا «حسنا ذلك الذي يقاوم الالم ولكن السجين مع زملائه او مع
 هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم يعيش . انه الفرد الذي يقاوم الالم ولكن
 السجين مع زملائه او مع هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم
 يعيش — انه الفرد في سجنه هو الذي ينشط كل يوم هذه
 الاشياء ، انهم يعيرون القوة التي اعطتها لهم ، ولكن
 بالتبادل . اذا التزم بهذا الفعل فهو يرتبط مع اصدقائه او مربوط بهذه
 الاخلاق ، انه الموقف التاريخي ، الاصدقاء والعالم من حوله يبدون له
 وكائهم ينتظرون منه هذا السلوك . وهكذا نجد أن ميرلوبونى استطاع ان
 يصل الى هذه المشاركة الفعالة بين الانسان والغير ، ولم يذكر تأثير الغير
 حتى عندما يحيل المسجن بين الذات والغير فالانسان لا يستطيع التملص
 ابداً من عالمه الاجتماعي «ينبغي في التأمل الجذري ان ادرك حد—ول
 ذاتي المطلقة كهالة من العمومية او كجو من الاجتماعية»(١) .

الحرية

ارتبطت الحرية الى حد كبير في القرن العشرين بالفكرة المعاصرة نتيجة
 لتبني الوجوديون للحرية والدفاع عنها الى حد بعيد والحرية لدى ميرلوبونى
 — حسب ما ارى — كانت انعكاساً لتلك الحرية التي نادى بها سارتر ،
 بمعنى ان معظم ما جاء في الحرية لدى ميرلوبونى لم يكن الا تعديلاً ومحاولاً
 لحل بعض المشكلات التي قد تطرق اليها سارتر ولم يوفق في وضع حل
 نهائي لها، او بعض الاطروحات التي وضعها ثم جلبت من بعد مشكلات عده
 وهذا على الرغم من محاولة فيلسوفنا نفسه الخروج بالحرية لافق ارحب
 وائتمانه عن اصوله وتتميز لا حد لها ، وما يؤكّد هذا الاستنتاج لدينا
 — بالإضافة الى ما وضع من معالجة الموضوع نفسه عن طريق ميرلوبونى
 — هو المناخ الفكري الماكمب لإنجاز كتاب ميرلوبونى «فينومنولوجيا الادراك
 الحسي» وهو ما عالج في نهايته موضوع الحرية في غضون قائم بذاته(٢٠١٩٤٥)
 هذا المناخ قد تأثر لحد كبير بالقضايا التي طرحت في كتاب سارتر «الوجود
 والعدم» (١٩٤٣) وخصوصا فيما تعلق بالحرية ، المناخ الفكري اذن الذي

ساد هذه الفترة ، كان هو العامل المساعد في توجيهه مكر ميرلوبونتي نحو هذا الاتجاه الذي سنراه ، ويظهر هذا الانعكاس أول ما يظهر في اهتمام ميرلوبونتي بالغير ، فلقد كان هذا الاهتمام — كما رأينا — ردا على هذه الذاتية المفرقة والتى وسمت عمل سارتر ، فقد استطاع فيلسوفنا أن ينطوي هذه الذاتية المضمة لكي يعبر عن حريات الآخرين . انه لمن الصدق ان نقول ان الحرية التى عبر عنها ميرلوبونتي لم تكن « حرية » او « حريةك » بقدر ما كانت « حريةنا جميعا » . وفي مقابل فكرة « الاختيار الأصلى » (Choixa Priori) لسارتر والذى تم منذ البداية بمقتضى اختيارنا لذواتنا ، اذ ان هذا الاختيار يبدأ من لا شيء ، نجد ميرلوبونتي يتصدى لهذه الفكرة او لا يرفض هذا الاختيار ، اذ اننى لا استطيع ان ازعم باختيارى المستمر بداية من لا شيء ، لأننى لا استطيع القول بوجود عدم ، فانى استطيع في كل لحظة ان اوقف مشروعاتى ولكن ما هي تلك القدرة ؟ انها قدرة بدء شيء آخر ، لأننا لا نظل ملتفين في العدم ، حتى الرفض العام هو أيضا من وسائل الوجود ورمز في العالم ، « نحن دائمًا في الملاء ، في الوجود ، حتى الموت يكون دائمًا محكوما بالتعبير عن شيء ما (ثمة موته مندهشين ، مطمئنين ، امناء) حتى السكون هو أيضا كافية لعالم رفان »(١) .

وهو يتصدى ثانيا لفكرة الاختيار الأصلى ، باختيار آخر ولكنه هذه المرة يستند على « التزام سابق » (Engagement Prealable) ، حيث الحرية لديه تقتضى وجود مجال بمعنى ان ينفصل الحرية عن غاياتها عقبات وتعمل الحرية على تخطي تلك العقبات لتصل إلى مكانتها ، ولذلك نحن لا نجد الحرية إلا في مواقف او ظروف وهذه المواقف والظروف هي الحرية على متابعة سيرها ، اذ ان معنى ان اختار ، هو ان اختار شيء ما حيث ترى فيه الحرية على الأقل في لحظة رمزا من نفسها . ليس ثمة اختيار حر إلا ارادت الحرية نفسها في تصميمها ووضعت الموقف الذي تختاره كموقف حرية ، فاذا شهد العبد بكثير من الحرية في القسر اكثر مما يحطم اغلاله عندئذ لا يمكننا ان نقر بوجود اي فعل حر ، الحرية من هذه الوجهة في كل الاحداث في اي حالة سوف لا تستطيع ان تطلق « هنا تبدو الحرية » ، اذن فالعقل الحر لكي يكون قابلا للظهور سينبغي ان ينحل على صميم حياة لم نكن او كانت اهل . حرية ليس لديها ان تتحقق ذاتها لأنها شيء محصل لن تعرف ان تلتزم فهي تعرف جيدا ان اللحظة الآتية سوف تجدها على كل الوجه ، وعلى هذا تكون فكرة الالتزام التي وضعت من أجل حل معضلة الاختيار الأصلى ، قد وضعتها ميرلوبونتي ايضا في مقابل الحرية المطلقة لكي يحل تلك الاشكالية الصعبة ، اذ ما هو حر هو أقل تحديدا . الالم نفسه بالحرية يقتضى ان قرارنا يدفع بنفسه للمستقبل ليقوم شيء ما عن طريقها

وأن اللحظة التالية تغير من السابقة وبدون وجود ضرورة . اذا كانت الحرية حرية عمل فينبغي للعمل الذي تقوم به الا يتثنوه فيلحظة اخرى بحرية اخرى جديدة . ينبعى ان الا تكون كل لحظة عالم مغلق . وان يكون في استطاعة اللحظة الالتزام باللحظات الآتىات وان التصميم المتذبذب مرأة والحدث المتبع يسفر عنه شيء متحصل . وفي مقابل الحرية المطلقة والتى جلت اعترافات عديدة حيث أنها كما وجدنا نظل كما هي، اذا لا تجد ضرورة للفعل ولا تحس بوطأة الظروف والمواقف طالما اطمنا من البداية بأن اللحظة التالية ستحل علينا وهى حرة كما كانت في الماضي . هذه الحرية لن تفترق عن الضرورة ، حيث ستتصبج ضربا من الجبرية وليس الحرية . هذه الحرية التي تبدأ من لا شيء وتظل حرة الى ما لا نهاية هي حرية الحالين ذوى القدرات المطلقة . اذن الحرية لدى فلسفتنا — كما اوضحنا — ينبعى ان تنبثق من شيء ، اذ ان في اطار الحرية المطلقة لن يصبح للتاريخ . اي معنى ولن يتحمل التاريخ اي بناء ، سوف لا نرى اي حدث يمكنه رسم جانبا منه على التاريخ ، وكل شيء يمكنه الخروج من كل شيء ، لن يكون في التاريخ ثمة حركة اجتماعية لوقف ثورية او اوقات للانحطاط ، اي ثورة اجتماعية ستكون في كل دقيقة ممكنة لنفس السبب ، بل اكثر من ذلك يمكننا ان ننتظر مستبدا يتتحول الى الفوضوية ، اذ لن يسير التاريخ في اي اتجاه وسوف يستتبع رجل الدولة الاحداث لتنعمته معطيا ايها المعنى الذي لم يكن لديها . فالماضى ان لم يكن قدر نلديه على الاقل وزن نوعى . وهذا الوزن النوعى ليس حاصل الاحداث هناك بعيدا جدا عنى ، ولكنه جو حضورى . فتقىيم الحاضر يخلق عن طريق المشروع الحر للمستقبل ، وانا الذى اعطي معنى ومستقبل لحياتى ، ولكن هذا لا يعني ان هذا المعنى وهذا المستقبل مدركين ، انهمما يتباشقان من حاضرى ومن ماضى خاصة من كييفيتى في معايشة الحاضر والماضى . وعلى هذا فحريرتنا لا تهدى موقفنا ولكنها تندرج فيه ، فموقعنا مفتوح ما دمنا احياء .

فالحرية الإنسانية اذن هي « حرية مجاهدة » (libertébitonite) لأن تحول مجى حياتى عن اتجاهه الثلائى لا يتم الا على صورة سلسلة من الانزلاقات وليس تحول مفاجئ او خلق مطلق .

في الحقيقة يجدر بنا هنا الاشارة الى ان فلسفونا وجوديا آخر هو كارل باسبيرز (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹ م) حاول ان يعالج ايضا ما وقع فيه سارتر حينما قال بالحرية المطلقة . ولكنه حل الاشكالية عن طريق افتراض وجود ما اسماه « بالسلطة » (l'autorité) فهو يرى انه ليس للحرية من معنى الا من حيث علاقتها بما تخضع له من سلطة ولا تكون السلطة حقيقة الا عندما تظهر الحرية ، وكل من يصرح على الحقيقة هو من يخضع للسلطة وكل من يطبع السلطة الحقيقة يصرح بها . فالحرية تستمد مضمونها الحقيقي والذاتى

من السلطة ، هذا وكانت السلطة الحقيقة لديه تعنى عدم استغلال القوة بل تأبى استخدامها ، فالسلطة في صورتها المثالية قوية دون عنف ، باقية دون تسر و كلما زاد القسر ضعفت السلطة و عند تحليل فكرة السلطة لدى ياسبرز و فكرة الالتزام لدى مير لوبيونتى نجد ان فكرة السلطة تتضمن شبه قسر خارج الذات حيث ان السلطة تقع خارج الوعى وليس من علاقة فيما بين السلطة والوعى سوى خضوع الحرية لهذه السلطة ، ومن ثم بات على من يريد ممارسة حريته على الحقيقة هو الخضوع لهذه السلطة ، اذ ان الحرية تستمد مضمونها الذاتي من السلطة . وفي الحقيقة شعر ياسبرز نفسه بوطأة هذه الفكرة على الحرية ذاتها وانها كهيلة بالغاء الحرية على الاطلاق ، ولذا رأيناه يخفف من هذا القصور حينما يعلن ان السلطة الحقيقة التي ينبغي الاتصياع لها تعنى عدم استغلال القوة ، فهى قوية دون عنف ، باقية دون قسر وكلما زاد القسر ضعفت السلطة ، وهكذا تظهر لنا فكرة السلطة ككرة تعسنية ، ليس لوجود هذا التناول العقلى الواضح بينهما وبين الحرية ، بل ايضاً نجدها فكرة قد أقحمت لحل مشكلة الحرية على الاطلاق ، اذ أن كارل ياسبرز ام يوضح كلية طبيعة هذه السلطة من خلال الاساس الميتافيزيقي الذى تستند عليه وهو الذى عودنا في فلسفتة على موقف انطولوجي ميتافيزيقي(٤) — رغم رفضه للأونتولوجيا التقليدية — كما ان فكرة السلطة التي لا نعرف طبيعتها ولا مصدرها ولا حتى ابعادها ومدتها وماميتها ، يمكن ان ترددنا الى ذلك التصور المرفوض من الوجوديين جميعاً من عدم وجود شيء يمكنه ان يحدّد انعالي من الخارج ، اذ ان فعل الحر في هذه الحالة سوف يخضع للسلطة ، مهما كانت نوعية هذه السلطة حتى ولو حاولت ان تجعل من فعل حر ، فان هذه المحاولة ذاتها ستكون ضرباً من الجبرية والقسر . ولعل ياسبرز قد حاول من خلال فكرة السلطة ان يكمل ما سبق ان اعلنه فقد كان الانسان في رأيه ليس حرًا فقط بل هو مسؤولاً ايضاً ولكن مقدار هذه المسؤولية كان مجهولاً منه ، وقد ارجع هذا الا ان الوجود الانساني ليس « بموضع » كما ان امكانيات الانسان لا يمكن ان تكون ظواهر موضوعية .

في المقابل نجد ان فكرة الالتزام لدى ميرلوبيونتى ، هي ضرب فعال بين الداخل والخارج ، بين الوعى الذاتي الحر وبين وعي الآخرين ، اذ ان الالتزام من جانبي لن يعني في هذه الحالة الخضوع لآلية سلطة كانت بل سيكون بمتابة تنظيم واعى لفعل الحر حتى يصير له معنى ، حيث انى في ممارستى لهذه الحرية سأجد ما ينبع من داخلى وعي وليس هناك شيئاً ما يمكنه ان يثقل على نعلى او يحدوه او يرتبه او يخضع له .

(٤) انتولوجيا : علم الوجود من حيث هو موجود # ميتافيزيقا : ما وراء الطبيعة .

ان التزامى وبحثى عن هذا الالتزام فى داخلى هو فى حد ذاته زيادة فى تحرير فعلى الواقعى حتى يصبح له معنى ويصير حراً . ولهذا نجد ان فكرة !الالتزام هي فكرة تحرر ، اذ تعمل على زيادة تحرير فعلى عند التزامى بمبادئه وبما اخطته لحياته من مشروع ، اعمل على الالتزام به وتوجيهه ودفعه للانتصار النهائى ، بينما فكرة السلطة سينتاج عنها ضربا من الصراع بين فعلى الحر وبين السلطة التى سيخضع لها مهما عملت هذه السلطة على تحرير فعلى (١) .

ميرلوبونتى المحلل السياسى :

العمل السياسى لميرلوبونتى غالية في الاهمية اذا اردنا ان نقيم فكر الرجل ونتعرف عليه في اعمقه ، وفي الواقع وجنه جلب عليه في عصره عداؤات كثيرة ، واهم ما نشره ميرلوبونتى من اعمال في التحليل السياسى هما كتابا « انسان والارهاب » و « مناورات الجدل » وقد كلن الكتاب الاول عبارة عن تجميع مقالات قد تم نشرها في « مجلة الازمنه الحديثة » وهو يدرس علاقة التفكير الوجودى بالماركسيه التى وجدتها تهدف الى خلق علاقات انسانية بين الناس ، كما ان الوجودية والماركسيه يتلاقى حينما تصبح المعرفة في كل منهما منقوله الى مجموع التجارب البشرية وخلاصة القول ان الماركسيه لديه هي « السرد المجرد للظروف والشروط التي بانعدامها تنعدم الانسانية » ، اي تندىم تلك العلاقات المشتركة بين الذوات، وعلى الرغم من هذا الموقف، وعلى الرغم من استئهامه لتحليلات الماركسيه ذاتها ، الا انه رفض التقسيم الاقتصادي لكي يصبح تاريخي ، دون ان يوافق مع هذا على التقسيم المثالى ، محاولا ان يتحلى بمعارضة الحرية والضرورة ، الذاتية والموضوعية ، ويبقى مفتوحا على جدل التاريخ . ان تحليلاته وتأملاته للمشكلات السياسية وخصوصا فيما تعلق بالماركسيه جعله يأخذ موقف يساري ولكنه ليس شيوعى . وتجاه الحزب الشيوعى الفرنسي تبني موقفنا واقعيا في التنمـى دون العضوية ، في البحث الحر دون التحـى او التشـىء ، التزم في حياته بالدفاع عن مصالح الطبقة العاملة وورفض كل الدعوات والحجج التي اخذت تعمل على اشعال حرب عالمية ثالثة بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكى ، داعيا الى ان يسود السلام والتفاهم بين الجميع ، اذ لن يكون التاريخ وضوها الا بالسلام وفيما يلى سنعرض لوقفه الصـلـى في التـصـدى لـلـدـعـوـاتـ الـتـىـ بـداـتـ عـقـبـ الـحـرـبـ العـالـمـيـةـ الثانيةـ فيـ التـروـيجـ لـفـكـرـةـ الـقـيـامـ بـحـرـبـ وـقـائـيـةـ ضدـ الـاتـحـادـ السـوـفـيـتـىـ ،ـ فهوـ يـدعـواـ إـيـنـاءـ الـغـرـبـ بـالـاـ يـخـدـعـواـ وـسـطـ كـلـ الدـعـاـيـاتـ المـثـارـةـ لـأـشـعـالـ حـرـبـ

ضد العالم الاشتراكي في ذلك الوقت وهو يدعوه على الأقل لأخذ موقف ولو مؤقت ويحاول أن يعني هذا الموقف على ثلاثة قواعد سنوردهم فيما يلى:

١ - كل لقد يوجه للماركسيات أو للاتحاد السوفياتي دون أن يأخذ بعين الاعتبار الواقع الكاملة دون تجزئتها ودون ارجاع الواقع لنصوصها الأصلية وربطها بمشكلات الاتحاد السوفياتي نفسه ، سيسجل المقصود منها التلاعب بالكتابات لحساب خاص وسيصبح تبريرا للتدخل العنيف للنظم الديمقراطية في بقية أنحاء العالم ، اذ ان سياساته لا تبحث عن فهم المجتمعات المعادية في مجملها لا يمكن ان تخدم سوى أخلفاء مشاكل الرأسمالية واذا كان العنف والخديعة على مستوى رسمي في الاتحاد السوفياتي ، فإن في الديمقراطيات الخديعة والعنف يوجدان في الممارسة . المقارنة اذن ليست نهائاً معنى الا بين المجمل والحساب العام للمواقف .

٢ - القاعدة الثانية وهي عن فكرة الحرب وميرلوبونتي يقررها حينما تكون ضرورية حالة الحرب ضد المانيا النازية ، اذ ان منطق النظام كان سيقوده الى الهيمنة على اوروبا . أما في حالة الاتحاد السوفياتي نالمسالة ليست بهذا الشكل ، ويحاول ميرلوبونتي اظهار الاختلافات فالمادية السوفياتية ليست مبنية على النازية . وهي لا تبحث عن توافقها الاقتصادي في تنمية انتاج الحرب او في قهر الاسواق الخارجية .

ويؤكد أن الحرب ضد الاتحاد السوفياتي لن تضرب قوة عظمى فحسب ولكنها ستضر في نفس الوقت مبدأ اقتصادها الاشتراكيا ، وهو يتحدث عن موقف الحكومة الفرنسية واصحاب الاعمال لكن تعلق الحرب على روسيا فيقول انه سينبغى على هذه الحكومة ان تقوم باخراس ثلاث الناخبين والمتجمرين الفرنسيين واكبر عدد من مثل الطبقة العاملة ، ولهذه الاسباب يطعن ميرلوبونتي ان حربا وقائية ضد الاتحاد السوفياتي لا يمكن ان تكون «تقدمية» وسرف تطرح لكل انسان تقدمي مشكلة لم تطرحها الحرب ضد المانيا النازية .

٣ - وفي القاعدة الثالثة يؤكّد ميرلوبونتي على اتنا لسنا في حالة حرب وانه ليس هناك عدوان روسي ، ويحاول ان يضيف اختلافا آخر بين حالة المانيا وحالة الاتحاد السوفياتي والشيوعيين ، وهو اختلاف استراتيجي ، اذ ان الاتحاد السوفياتي والشيوعيين في حالة الدفاع ، ويركز ميرلوبونتي على ما تحاول وسائل الدعاية ان تقنعنا به وهو اتنا في حالة الحرب وعلى هذا ينبع اذن ان تكون مع او ضد ، ان نذهب للسجون او نضع فيها الشيوعيين ، وهو يدحض في نفس الوقت ما يقال عن توسيع روسي معلننا بأن هذا قد انتهى مع الحرب في براغ وعلى حدود يوغسلافيا وانه لا احد

تد ابدي اعتراضا في حينه . ويتحدث عن موقف الشيوعيين في فرنسا منذ ١٩٤٤ ، فيذكر تصريح أحد المعارضين الأشداء لاشتراكهم في الحكم حين يقول « ما هو مؤكدا ، انه لا يمكننا عمل شيء بدونهم » ويتحدث ميرلوبونتي عن التزامهم بارادة الناخبين وان الشيء الذي يريدوه هو الضمانات الاكيدة ضد اي تكتل عسكري . ويرى فيلسوفنا بأنه حتى اذا اقرينا بواقعة الانتصار السوفيتي او اذا بحثنا الان التملص من النتائج بالرغم من هذا الانتصار المتوقع ، فحتى اشعار آخر لا نستطيع التحدث عن هجوم سوفيتي . ويفند مرة اخرى ما يقال في ان الاتحاد السوفيتي يأخذ حالة الدفاع الان لضعفه وعندما سيقوى غدا سوف يرهب أوروبا ، وسوف تخلع الاحزاب الشيوعية لباسها « الديمقراطي » وسيضعون في السجون كل ما يخالفهم الرأي حتى هؤلاء المعاونة الذين يدافعون عنهم اليوم من الخارج ويوضح ميرلوبونتي ان هؤلاء يريدون ان يضعوننا مباشرة في (نحن مع او ضد) وهو يقر هنا بقوة هذا البرهان الا انه يرى ان الحرب لم تبدا ، وان الاختيار ليس بين حرب الاتحاد السوفيتي او الخضوع للاتحاد السوفيتي ، وانه هناك ايضا في مسيرة الاشياء هذا الحد الادنى من النظم الضروري تكتنفه التحدث عن الحقيقة وان نعارض الدعاية بدعاية مضادة ، والا نستطيع باسم الحقائق المكنته للغد ، اخفاء الحقائق القابلة للتحقق اليوم . اذا هدد غدا الاتحاد السوفيتي بغزو اوروبا وبناء نظاما من اختياراته في كل البلدان فان سؤالا سيطرح في هذه الحالة وسيبنيق اختياره ، لن يطرح اليوم . « اذا كان التاريخ غير معقول فهو يسلك اشكال نجد فيه العقلانيين لا يقبلون التسامح ، ويصبح الوضوح من نوعا ، من لديه الكلمة لا نستطيع ان نطلب منهم ان يقولوا شيئا آخر عما يروه » (١) . ويطلب ميرلوبونتي ان ننتقل عاليا جدا فوق الاختلاط وان نرفرر الالتزام بالالتباس والخروج عن الحقيقة ، وهو يرى للخروج من هذه المأزق ان يعترف الانسان بالانسان وهو يرى ان الناس حتى الان لا يعترفون ببعضهم البعض الا من خلال المطاردة والصراع ، ويطلبنا ويطلب مواطنيه بالبحث عن الاتفاق مع أنفسنا ومع الغير ، اذ ان كلمة الحقيقة ليست فقط في التأمل التبلي وفي الفكر المتجدد ، ولكن ايضا في الخبرات للمواقف المتجسدة وفي الحوار مع الاحياء الاخرين .

تعقيب وخلاصة :

منذ الدراسة القيمة والتي صدرت في عام ١٩٥١ والتي كرسـ

MERLEAU - Ponty (n) "Humanisme cet terreur",
GALLIMARD, Paris 1947, P. 190 - 191.

«الفنون دبي والنس» تحت عنوان «فلسفة للغروب» في فكر موريس ميرلوبونتي ، والتاملات والدراسات المبنية على الجوانب المختلفة لهذا الفكر تتضاعف حتى يومنا هذا في فرنسا والعالم على السواء ، ونظرة متعمقة لفكر ميرلوبونتي تظهره وقد تأسس على تأمل التوجّه، انفومونويجي وعلى محاولة تكامل علوم الإنسان (علم النفس ولغويات الفلسفة) وهو هنا أكثر قربا من بول ريكير (١٩١٣ - ٤) عن الوجودية السارترية. فقد حاول كما فعل من بعد بول ريكير أن يلزم الحوار مع العلوم بالانسان (علم السلالات ، اللغويات ، التحليل النفسي) لقد وجد انه من الأولى أن تؤسس هذه العلوم على فكرة اللاوعي . بعيدا عن طرح هذه الفكرة مثل سارتر فهو قد جد في تبريرها فنونولوجيا حينما رأى ان تحليل المعاش الذاتي عمل على ظهور وعيًا مفارقًا وهو حينما يهرب لذاته ، زاخرا بمعانينة الذاتية ، انه وعيًا مغمورا باللاوعي . وعلى الرغم من التعارض الواضح لهذا التصور لللاوعي مع تصوّر اللاوعي الفرويدى ، فميرلوبونتي تابع حتى النهاية الحوار مع أكثر المنتظرين للتحليل النفسي راديكالية الا وهو جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) وعلى هذا فالوعي من ذاته ليس ملتصقا بغيرية العالم كما هو موجود في الوجود والعدم لسارتر . على العكس الجسم هو « وسيلة الوجود في العالم » ويدرسه ميرلوبونتي باعتباره موضوعاً وشيئاً متحيزاً في المكان ، وباعتباره جهازاً حركياً وموجوداً جنسياً ، ويعبّر الكلام على اتصال الجسم بالنفس كما انه في نفس الوقت هو الذي ينشر المعانى وهو وسيلة الاتصال بالغير اذا سلمنا ان الغير هو الأفق المكون لعالمنا . على هذا فيأخذ ميرلوبونتي الانسان لوجوده المتعين فهو في الوقت نفسه نفسه نفس وجسد ، عقل ولحم . حرية وحتمية ، فاعلية وسلبية ، كما ان الاشياء ليست ابداً « جمادية محضة » ، محضة في ذاتها كلاوعي ، فهي شارك في نفس المجموعة الحسية والتي هي « العالم » .

ونحن نقول ان هذا العالم – كما تخيلناه من دراسة فيلسوفنا -- هو المسرح العام الذي تجري عليه كل ادوار حياتنا ولكنه مسرح مرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل ، مسرح لا يمكن ان نتصور على الاطلاق ان تسدل ستائر في نهاية فصول مسرحياته ، ففصل مسرحياته متراقبة ومستمرة وباقية ما بقيت الحياة الإنسانية : حتى ولو اسفلت ستائره فإن هذا لن يعنيها في شيء لأننا لمنا المفرجون ولكننا جميعاً نحن الممثلون ونحن الذين نقوم بجميع الادوار ، بل نحن المؤلفون والخرون ، وأكثر من ذلك فنحن جزءاً لا يتجزأ من هذا المسرح ، مندمجون جميعاً في ادوارنا حتى وإن اسفلت ستائر فسوف نظل نقوم بهذه الادوار التي نحياها ونختارها بناءً على ما تسمح به مساحة هذا المسرح ذاته ، وما يوحى به ويكتوره . العالم .

لم يكن ابداً من أساليب ميرلوبونتي تجزئة المشكلات ولكن تعميقها . بطريقة عامة فهو يعمق اذن الحدود التي ت versch لتوحد الوعي واللاوعي . هذه العودة للذات المحسوسة لديه لم تكن ابداً سقطاً في التجريبية ، فالذات الجسدية والتاريخية والاجتماعية هي الذات الحقيقة المتعالية عنه ، فنحن بعيدين لديه عن الذات الشكلية والتي كانت تلزم كائط على بناء العالم التجربة ولكننا ايضاً بعيدون عن الموجود لذاته والذي فصله سارت عن الجسد معارضًا به دائمًا نفسيه «الموجود في ذاته» انه فيلسوف الوعي بلا منازع ، ووريث - بالرغم منه - لديكارت فهو لم يتوقف عن تأمله ملكي يعارضه أفضل ما تكون المعارضة. ومجموع أعمال ميرلوبونتي تكشف عن فكر دائم التطور ، ودوماً متوجهًا نحو المحسوس ونحو الفعل ، معبراً عن نفسه في شكل محدد . وقد وجدنا لديه انعدام الاختيار المطلق او «الحرية المطلقة» ، او وجود اية امكانية من شأنها ان تلقى سلوك الحرية كحرية ، والحرية كما وجدناها لديه تبدو في موقف وهي حرية مجاهدة تستند دائمًا على اختيار سابق وهذا الاختيار السابق الذي تقوم به في حياتنا يستند دائمًا على واقعية يقينية . فنحن نختار عالمنا والعالم يختارنا ، اذ الحرية دائمًا تلاق وتبادل بين الداخل والخارج وهي حوار متصل مع الاشياء والغير .

ومن هنا تبدو فلسفة ميرلوبونتي كوجوبية ملتزمة ، وواقعية ، فلسفة تأمل للمعنى وللدلالات ، استطاعات ان تخلص الفلسفات الوجودية من نزعاتها الفردية المتطرفة وتفتح الانسان بقلب وعقل متفهم على العالم والغير ، استخدمت الادراك الحسی كوسيلة يتعرف من خلالها الانسان على عالمه المعاش الا انها في الوقت نفسه لم تُستبعد دور العقل في التحليل والتأمل من بعد ، واعظم ما اهدته للبشرية تلك الثقة بالانسان وقدراته ، معتقده ايها جزءاً من هذا العالم الذي لا يستطيع ان يتبرأ منه ادارياً ، ولقد استطاع ميرلوبونتي ان ينقد الوجودية من طابعها المساوى الدرامي العنيف ويخرجها من حيث الضيق والحصر والتمزق الى عالم اكثر رحابة، حيث التواصل المستمر مع الاشياء والآخرين ، اتعاون معهم وشارکهم الوجود . كما ان التفرقة الحادة لسارت «الموجود في ذاته» و «الموجود لذاته» استطاع ميرلوبونتي ان يفك اسارها ، حين جعل الموجود لذاته ينحل على حقيقة الموجود للغير . ولعل ما يؤخذ على فيلسوفنا هو تارجحه الواضح بين التجريبية العينية من جهة وبين التركيبة التاليفية من جهة اخرى ، ونحن نجد ان هذه الملاحظة ليست في موضعها ، وخاصة اذا وضعنا في الاعتبار طبيعة النهج الذي التزم ميرلوبونتي منذ البداية ، وقد استخدم كما رأينا ادراك الحسی كوسيلة للتعرف على العالم (التجريبية العينية) ولأنه على خلاف الفلسفـة الوجودـيين جميعـاً أعطـى العـقل للـتصور دـوراً - اذ كانـا سـنتـقدـه لو اـعتمدـ علىـ الـادـراكـ الحـسـيـ فـحسبـ

دون ان يلقي بالا بالعقل – فطبعي ان يحاول هذا العقل ترتيب وتقسيم بل وتوضيح المعانى والدلالات (التركيبة التالية) . اضف الى ان من يرى هذا يحاول جمع خيط واحد بين رسالة ميرلوبونتى الاول « بناء السنوك » وبين رسالته الثانية « فنونوجيا الادراك (الحسى) » الواقع ان فيلسوفنا قد كتب الرسالة الثانية بعد اطلاعه على بعض رسائل وكتابات لهوسيل والتى قد تأثر بها الى حد « التبني » ، مما يجعل وجهة نظره الثانية تطويرا لما وجدناه في الرسالة الاولى . ولعل ما يجعل بعض النقاد يوجهون انتقادهم هذا هو ان البعض لم يتعد بعد على فلسفة منفتحة لهذه الدرجة ، تطرق كل الابواب ، وتحاول الافادة بقدر الامكان من تاريخ الفكر الفلسفى في شتى مشاريه واتجاهاته .

كما اتنا وجدناه اكثر الفلسفه الوجوبيين اقربا من اليسار ، مدافعا عن قضايا السلام في العالم ، وعن حقوق الغالبية السالحة من العمال والفلاحين ، واكثرهم تحليلا للظروف والاحاديث التي تمر بالطبقة العاملة ، سواء داخل او خارج فرنسا، اضف الى اهتمامه بتعزيق هذه المواقف والظروف واظهار ما تنتوى عليه من عناصر اساسية ، اضافة الى وقوفه الى جانب شعوب المستعمرات المغلوبة على امرها وادانته للاستعمار بشتى صوره والوانه .

والالتزام ميرلوبونتى باليسار ، يرجع منذ شبابه حيث كان قد علق املا على اول حكومة مسيحية اشتراكية في اوروبا ، والتى اقامها دولفيس بالنمسا ١٩٣٤ ، الا انه سرعان ما خاب هذا الامل لديه واهتز بعنف وضراوة « الاحاديث التي صاحبته » ، حينما منع دولفيس الحزب الوطنى الاشتراكى واكثر من ذلك هاجم – مدفوعا بمساندة حليفه موسولينى والمحافظين – الديمقراطية الاشتراكية وسحق ميلشيات فینينا العمالية وضواحيها بالاسلحة في فبراير ١٩٣٤ . وقد كانت الدولة التى اقامها دولفيس « دولة طائفية مسيحية » استلهمت الفاشئية الإيطالية في نفس الوقت مع الرسائل البابوية لليون الثالث عشر ، وما فوجيء به ميرلوبونتى هو موافقة رجال الدين الكاثوليك على ما قامت به حكومة دولفيس باعتبارها حكومة شرعية ، هذه اللحظة لم تغب عن ذهن ميرلوبونتى الشاب ولا ميرلوبونتى الفيلسوف ، حيث وجه حديثه لرجل الدين المتحدث مباشرة قائلا له ببساطة وعفوية ان هذا يبرر رأى العمال في الكاثوليكين فيما يتصل بالمشكلة الاجتماعية ، فنحن لانستطيع ابدا الاعتماد عليكم حتى النهاية .

وفي عام ١٩٣٥ بباريس ، تابع ميرلوبونتى دروسا عن فنونولوجيا العقل لهيجل والتى كان يعطيها الكسندر كوجيف في مدرسة الدراسات العليا ، هذه المحاضرات كانت مقدمة في الماركسية ، بقراءة هيجل وفي

نفس الوقت توجيه النقد اللاذع للمسيحية ، في هذا الوقت بالتحديد بما ميرلوبونتي في دراسة جادة لفكرة كارل ماركس ، مذهبه وشخصيته والذى قد تأثر بهما ، وهو ما يؤكد سارتر نفسه وخصوصا قبل عام ١٩٣٩ ، اذ يجبره قريبا جدا من الماركسيه اكثر من اي وقت مضى ، ويفسر سارتر عدم انضمام ميرلوبونتي للحزب الشيوعى على النحو التالى « ما كان يمكن ميرلوبونتي في ان يصبح عضوا في الحقيقة ، كان الطابع الدوچما طبقى للمذهب الماركسي ، لم يقر سوى بالمادية التاريخية والتى كانت الضوء الوحيد للتاريخ ، ليس لأن هذا الضوء قد صدر عن مصدر ابدي ، مسلما بمبدأ تتابعات الاحداث ، بالإضافة إلى محكمات موسكو سنة ١٩٣٧ والتي اختصر تقريرها ونشرت في عام ١٩٣٨ ، وقد ادت بالتأكيد على ابعاد اي فكرة عن عضويته الرسمية للحزب »(١) .

وعلى كل بطل هذا هو تفسير سارتر ، الا ان الذى لا يمكن ان نلغيه من بيوجرافيا ميرلوبونتي ، هو هذا «التاريخ الطويل من النضال والتصدى بالفكرة والقلم لكل الدعايات الموجهة ضد اليسار ، وكل ما من شأنه ان ينتقص من حقوق القاعدة» العريضة من افراد الشعب ، وبهدد سلام العالم وهو يحدد بنفسه مهمة الفيلسوف على النحو الذى يرى : فيقول « على الفيلسوف ان يأخذ على عاتقه قول كل شيء ملتمسا في حبيته الواضح والصراحة وليس من شأن الفيلسوف ان يخدع الناس ، فان الروح الفلسفية هي اعدى اعداء الكتب والخداع وسوء الطوية . ومن هنا فان الفيلسوف لا يستبقى لنفسه الشكوك من اجل ان يعلمن على الناس الحلول اليقينية وليس كما يفعل الرائسدون في تعاملهم مع الاطفال حينما يخفون عنهم بعض الحقائق ، بل هو يأخذ على عاتقه ان يواجهنا بالحقيقة حتى ولو كانت نسبية او متعارضه او ملتبسة »(٢) .

les temps modernes "Merleau — Ponty vivonh", P. 314—17
annee.
MERLEAV-Ponty (n) "Elogede la philosophie", Paris
GALLIMARD, 1953, P. 52-53.

عاشق المسافات

سمير عبد ربه

كنت متقلصا تحت غطاء مضيض ضاما بين ضلوعي المتأوحة سبعة عشر عاما من الارق والحمى والانكسار . . . تنبت الجراح وتكبر ويمضى للليل فاتمدد وحدى وتضيق الغرفة بي . . . اتمدد أكثر فيربعنى الصمت ويهوى سقف الحجرة فوق رأسي المغوم .

اتخذت السقف المنوار غطاء لكن حجرا ثقيلا في حجم الكرة الارضية يجثم فوق قلبي . . ما بين الحجر الثقيل وقلبي كانت زوجتى تتداوه تحت سماء غير سمائها . . . تجمعنا خارطة العذاب . . أبداً موتي وتبدأ معدتى في الاستغاثة والأرض التي عشقتها وربما ما زلت اعشقها شامد عيان .

قالت في كبريات : ما أنت تبدأ موتك !؟

كان للحجر ثقيلا . .

تلت وأنا أنفاس بصعوبة : كل منا يموت بطريقته .

* * *

ثمة علاقة قوية وحميمة تربطني بالمحطات . . كثيرة هي محطات القطار والأتوببس وسيارات الاجرة المتجهة الى كل مكان . . اعرف كل مواعيد القيام وللوصول . . .

في الحر الشديد كنت اجلس في البو فيه في انتظار ميعاد الثالثة . . اخرجت التذكرة من جيبى وفي لحظة خاطفة قررت ان ابيعها وأبقى . . . لكن شكل الأتوببس بعجلاته الوحشية وهو ينهب الصحراء عبر الافق الممتد الى لا نهاية يوحى بالانطلاق ويخلق في النفس معنى الهروب وثمة امل في التغيير فتظل للتذكرة في جيبى .

حقائب كثيرة تتمايل في اتجاهات مختلفة بين فراغي حاملتها كل يمسح للعرق عن وجهه . . . يزعق المزادي بصوت مرتفع : « ميعاد الساعة

ثلاثة . . . ننهض محملين بالعرق . . . يحتوينا الطريق ويغوص المسافرون
بين للنوم واليقظة .

كانت تجلس بجوارى فى المقعد الأمامى خلف السائق وحين نظرت
للى عينيها وتأملت وجهها وكل تقسيم جسدها من خلال صفحات كتاب
اقرأه لم استطع حينئذ ان أفهم ما اقرأ وكذا لم أقدر ان انام قلت لنفسى:
ما أنذا أرحل .

قالت القاهرة : وحتما ستعود .

عاودت النظر اليها بطريقه خبيثة فلم توح لى تقاطيع وجهها العذب
بای امل في الحوار . . . كانت تنظر من الشباك عبر الصحراء الممتدة
مستغرقة في أفكارها الخاصة وكأنها لم تشعر بوجودي .

.. كان الحر شديدا وكانوا يمسحون العرق المتصبب بمنديل من
القماش وللورق ..

قال أحد الركاب وهو يتنهى : ياه تلاقي الجو في السعودية نار !!
قطاعه آخر : طبعا يا عم داحنا في نعمة .. هو فيه أحسن من مصر
.. جوما وميتها وكل حاجة ..

وكالعادة تدخل كثير من الركاب في النقاش فقال أحدهم : أيوه
صحيح .. دلنا شيعت غربه وياما لفنت .. صحيح ياولاد مفيش أحسن
من مصر ..

كانت السيدة العجوز ترتدى زى العمرة تجلس في الكرسى المقابل ..
اعتدلت في جلستها وهي تتقول : يا شيخ بلا قرف .. هناك فيه فلوس ..

قدمت سيجارة الى السائق فشكرنى بهزه من رأسه ثم قال وهو
يقلب مؤشر الراديو : يا جماعة الناس معزورة .. الناس لازم تسافر ثم
راح يستطرد في حديث طويل عن ثمن البيضة زمان وتمتنها في الايام الزلفت
وعن ولده الذى قضى هناك سنوات شبابه حتى قال : لكن مش مهم ..
المهم هو طوقت معاه عربية وبيشتغل عليها بنفسه ..

راح يقلب مؤشر الراديو مرة أخرى فتسربت في زوايا الأتوبيس نغمات
شجية : « يا عزيز عينى وانا بدی اروح بلدی »

... كنت بدورى أستمع اليهم في انتباه شديد وداهنى لحساس
غريب ممزوج بالدهشة والتساؤل ورأيت أن الفرصة مناسبة لاقتحام
جارتي ذات الوجه العذب ..

تلت لها في غير تردد : ما رأيك في هذا الكلام ؟

كانت ما تزال شاردة .. هزت رأسها وقالت : زوجي أيضا يعمل هناك منذ سنوات خمس لم يتسلط خلالها المطر .. حدقت في وتد زال شرودها وهي تستطرد : صار البئر عميقا .. اختلطت كل الألوان في لون واحد ليس بالاحمر او الاخضر .. تلاشت كل الاشياء ولا نحن سقطنا في أعماق البئر ولا امتنعنا في لون واحد ..

.. قالت ذلك في الم ثم راحت بوجهها ناحية الشباك نحو مزيد من الاستغراق ..

أنفت من دهشتي .. قرأت في ملامحها معنى الحقيقة .. عدت الى دهشتي فاصابني حزن شديد ..

تلت : صدرك مليء بالثقوب والاحزان ١٩

قالت : بامتداد الكون مدبت ذراعا قوية لا تخون .. كنت انمو واتضال عبر الجنون والحرائق فعشقت الثقوب وقطمت لخيانة ..

في السفر تتوجه الروح وتغسل النفس .. ثمة علاقة قوية وحميمة تربطني بالمحطات .. كثيرة هي المحطات .. اعرف كل مواعيد لقيام والوصول واعشق المسافات ..

يمضي بنا الطريق فاتمدد وحدى .. تضيق المسافات فاتمدد اكثر ..

قال ضابط الجيش ذو النسر للذهبى اللامع فوق كتفه وهو يتحسس الزبيبة فوق جبهته : يا جماعة دى بلاد كلها بركة ..
.. كان الحجر التقليل فوق قلبي ما يزال وما بين الحجر وقلبي كانت تناوه في البلاد التي كلها بركة ..

تلت احدث نفسي في صوت هامس : كل منا يموت بطريقته ..

كانت جارتى في نحو الثلاثين ..

تلت وقد زال الخوف بيننا : واقفا كنت ارقب المدينة .. كان جسدهما ينづف فتعلمت العشق الشديد ..

قالت : في منتصف الحلم .. انحنيت قبل التربية .. شمت رائحتها .. عرفت الأرض التي أنتمى اليها فاحببت للدهشة وتعلمت الصبر الشديد .. بدت ملامح لسويس في الأفق وكان البحر على اليمين جميلا وكذا كانت الأشجار على الشمال ..

حين استطردت بصوت مكتوم :
بلغنا طوة .. مش كده !؟

عن البهجة والزفارة وغرامات تلك اللغة

قاسم مسعد عليوة

عن الزنابق كانت تحدثنى وعن زهور المرجىت والداليا والباسibe، وكتت احب هذا فيها وكتت استمع اليها بشفف وادارى فقر معلوماتي في هذه الناحية .. وكانت تأتينى بزهور بدعة وتقول هذا نرجس وهذه زهور الباذلاء وتلك النضرة ياسمين هندى .. انظر كم هي بسيطة ومستكينة زهارات السوسن .. وكتت اتناولها منها واشتمها بنهم واسبل جفونى .. وللحقيقة فائتني كنت اغالى قليلا في ابداء مشاعر الهيام باريح ما تعرضه امامى من زهور وكتت اخشى ان يفتضح امرى ، لذا كتت اجاءت حتى لا تبدو تصرفاتى مبالغة فيها .

وكانت تقول لي الصالون هو افضل مكان لهذه الزهور .. وهذه الزهور مكانها حجرة المسفرة .. وهذا النبات يوضع في مداخل البيوت .. وهذه الزهارات الرقيقة تنسرق في فازة صغيرة وتوضع في الحمام .. أما الفراندة فيمكنك ان تضع فيها هذه او هذه .. وكتت استمع اليها وابتسم .. وغالبا ما كتت استحضر في مثل هذه المرات صورة الغيلا التي تقيم فيها والتراس المزدحم بكل انواع النباتات .

و يوم جاءتني بتلك الباقة من الزهور المتنوعة وقالت « خذها هدية مني » حررت ماذا اقول لها .. لكنها ضحكت ودفعتها نحو صدرى « انظر كم هي مبهجة ونضرة .. خذها مني .. خذ » .

واخذتها منها .. من طريقة تنسيقها والوانها البدعة ايقنت انها رسالة من نوع خاص .. هنأت نفسى وقلت « ان الطريق الى قلبها ، دا بفرض بالزهور » .



فِي الْبَيْتِ لَطَمَتْ أُمِّي خَدِيهَا وَصَكَتْ صَدْرَهَا وَلَمْ تَقْدِرْ عَلَى الْكَلَامِ
لَدَةٌ دَقَائقَ بَعْدَهَا انْطَلَقْتَ تَصْرَخُ وَتَوَلَُّ : « الْوَلَدُ جَنُّ الْوَلَدُ جَنُ ..
الْوَلَدُ جَنُ الْوَلَدُ جَنُ » .. وَلَا كَنْتُ أَخْشَى أَنْ يَجْمِعَ الْجِيرَانُ وَإِنِّي لَا أَعْرِفُ
لَذِكْ سَبِيلًا فَقَدْ وَضَعْتُ يَدِي عَلَى فَمِهَا وَسَحَبْتُهَا إِلَى الدَّاخِلِ قَلِيلًا
فَأَزَاحَتْ يَدِي وَصَرَخَتْ فِي وَجْهِي : « يَا مَجْنُونُ .. يَا مَجْنُونُ .. يَا كِيلُو تِينُ ». .
مِنْ أَنْ تَشْتَرِي حَزْمَةً وَرَدًّا .. بِرَاحْتِكَ وَاشْتَرَ لَهَا كِيلُو تِينُ ». .

نَظَرَتْ إِلَى أَخْتِي الصَّغِيرَةِ النَّائِمَةِ اسْفَلَ الْحَائِطِ وَطَمَانَتْ أُمِّي
وَأَفْهَمَتْهَا أَنَّهَا هَدِيَةٌ مِّنْ إِنْسَانٍ عَزِيزٍ وَاخْتَذَتْ أَضَاحِكَهَا حَتَّى انْصَرَعَتْ
مُتَوَرَّةً إِلَى شَنَوْنَهَا .. بَعْدَهَا اسْتَبَلَتْ شَيَابِي وَارْتَمَيْتُ عَلَى الصَّحَارَةِ
ثُمَّ فَضَضَتِ الْبَاقِةُ وَأَنْهَمَكَتِ فِي فَكِ غَوَامِضَ لِغَةِ الزَّهْوَرِ وَالْوَانِهَا حَتَّى
بَدَاتِ اشْعَرَ بِثَقْلٍ فِي رَاسِي فَوَضَعْتُ الْبَاقِةَ عَلَى الْمَقْعَدِ الَّذِي أَضَعَ عَلَيْهِ
كَتْبِي وَنَمَتْ وَإِنِّي أَفَكَرَ فِي الزَّهْوَرِ وَالْفَيَالِ وَالْتَّرَاسِ ..

عِنْدَمَا تَيَقَّنَتْ فِي الصَّبَاحِ لَمْ أَجْدَهَا عَلَى الْمَقْعَدِ .. وَكَانَتْ أَخْتِي
جَالِسَةً حِيثُ كَانَتْ تَنَامُ .. سَأَلَتْهَا : « أَينَ الزَّهْوَرُ؟ »

فَمَدَتْ ذِرَاعِيَّهَا وَثَنَتْهُمَا لِتَحْمِي وَجْهَهَا مِنْ ضَرَبِ مَحْتَلٍ .. صَرَخَتْ :
« أَينَ الزَّهْوَرُ؟ ». . وَلَمْ أَكُنْ فِي حَاجَةٍ لِأَيِّ اجْبَةٍ فَقَدْ عَرَفْتُ مِنْ إِيمَنِي
شَفَقَتِهَا أَنَّهَا أَكْلَتْهَا ..

وماذا بعد «السير في الحديقة ليلاً»؟

قراءة نقدية لمجموعة «محمود الورداوي».

بعلم : احمد يوسف

بمجرد قرائتك للسطور الأولى لمجموعة «السير في الحديقة ليلاً» لمحمود الورداوي . تحس إنك أمام كاتب له عالمه الخاص ، اختار أن يعبر عنه بلغة أكثر جمسيوية ، وأنه لابد لك أن تبذل الكثير من الجهد لكي تستطيع الدخول إلى هذا العالم ، وان تبذل جهداً أكبر لاستيعاب تفاصيله الغزيرة .

لذلك ، أيضًا تحس أن الورداوي لديهوعى مائق بتجربة «الكتابة الابداعية» ، سواء على مستوى المضمون أو الشكل ، وأنه يزاهن منذ البداية الأولى على كونه فناناً مفترداً .

في تصديره لمجموعته ، يقتبس نقرة عن « الأخوة كرامازوف » على لسان أحد أبطالها «إينان» ، ليوحى لنا أنه ككاتب يفضل أن يخرج على نظام العالم من أجل الاحساس بكل ما يحتويه هذا العالم نفسه . وأنه يضحي بالمنطق من أجل غريزة الحياة .. هذا الاقتباس من « دستويفسكي » قد يوحى لنا أن الورداوي سوف يمضي في طريق المؤلف الروسي العظيم نحو استكشاف العالم الداخلي لأبطاله ، لكننا نكتشف أنه قد اختار — بقدر كبير من التعمد والوعي — طريقاً مغايراً تماماً يتنقى إلى مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، وهو أن يرى العالم من الخارج رؤية موضوعية محابدة وباردة ، وان يخطئ في تقصصه تجاه تجسيد كل الملامح الأسلوبية لتلك المدرسة الروائية .

* * *

في قصته الأولى « ولد وبنّت » شخصيتان مجردتان : هو وهي وعلى الرغم من بعض التفاصيل الا ان القارئ لا يستطيع تحديد زمان او مكان ما .. وليس هناك حدث سوى خيوط علاقة وليدة لا يعرف القارئ ان كللت ، تنتهي او انها سوف تموت ..

لم يكن الورданى قد وضع تدبیره بعد داخل حدود اسلوب الرواية الجديدة ، فهو يسمح لنفسه - كراوى - بقدر من التعبير عما يجول داخل كل شخصية « كان قد قرر ... كان يعلم انها غير صادقة ... كانت تعلم انه ربما يكون كاذبا ... كانت هي متأكدة ... وكانت تؤمن ... الخ » مما يسمح بان يحس القارئ ببعض التقابل او التضاد بين الشخصيتين ، « هي » اكثر منه خبرة وترى بشكل يقيني ما تفعل وما تريده ، بينما « هو » يتصرف بخجل وعدم دراية .

على الرغم من ذلك ، فان الوردانى في قصته الاولى كان قد قرر ان يتبنى مدرسة الرواية الجديدة، فهو لا يسمح للشخصيات ان يتحدثوا بضمير المتكلم (وان عاد الى ذلك في قصته القالية « الصرخة ») ، حيث يكون على الراوى ان يقوم بتقديم سرد محابيد وبارد للتجربة ، يتخلله ذلك الاسترسال في وصف الملابس ، او طريقة امساك البنت بحقيبتها ، حتى وان كانت هذه التفصيلات غير ضرورية داخل العمل ، ودون ان يلجا الراوى لابحث عن حبكة من اى نوع .

* * *

في « الصرخة » يبدو الوردانى وقد عثر على طريقته المثلثى في القص ، والتى تتبع له القدر الاكبر من الوصف الموضوعى ، وهو ان يكمل « الحدث » - ان كان هناك حدث ما - قبل بداية القصة بالفعل . وفيها ايضا بنت ، وامرأة عجوز ، وجثة رجل .. وجميعهم بلا اسماء .. ويختار الراوى أن يصف - بحياد كامل - تلك اللوحة المكتملة امامنا ، وهو اذ يصفها من الخارج يستعين بتفاصيل بصرية خالصة : اللون ، والخط ، والشكل ، او ان يسترسل في وصف الاموات او الروائح او الملمس .. والشخصيات لا صراع حقيقيا بينها ، على الرغم من ان للعجز حضورا قويا طاغيا على حضور البنت ، وحيث يكون حضور الجثة قد ضاع بعد الفقرات الاولى للقصة .

وهذه القصة تحتوى على بعض « المؤيّنات » التي تتكرر في أعمال الوردانى : « البطن منتفخة ، نتنة ، متاهبة للانفجار » ، حيث تخرج الاشلاء المتجمدة ... « والتي نصادفها مرة اخرى في قصته « المواسم » ، وكذلك « تصب الشاي وهي ترقب الفقاعات المنفجرة : الواحدة تلو الأخرى » كما جاءت وبنفس النص تقريبا في قصته « مدفأة تعمل بالكريوسين » ، على الرغم من ان السياق في كل قصة مختلف عنه في « القصص الأخرى » .

قصة « الصرخة » - وقد اقتربت الى حد كبير من اسلوب الذى سوت بصبع العلامة المميزة لمحمود الوردانى - فاتها تحمل اپنـا

كتيرا من التناقضات الأسلوبية التي سوف تلزمه في معظم أعمته التالية . انه يختار « التيمه » : التي تحمل بداخلها بذور صراع شديد القسوة — او قل بنور تناقض بمعنى ادق — مثل العجوز والبنت ، لكنه يجرد هذه التيمه من كل التفاصيل التي قد تضفي على الصراع اي ملامح انسانية . في نفس الوقت الذي يقوم فيه بالعديد من الاستطرادات انوصافيه المحايدة ، التي تنزع الدراما نزعا من قلب القصة ، ولا ترك سرى هيكلها المليودرامي .

* * *

في « فانتازيا الحجرة » تكرار للصراع بين شخصيتين مجردين . صراع يمتد في الزمان مكانه بلا بداية او نهاية — على الرغم من ان الزمن في القصة يبدو قصيرا جدا — وبطلا عن الجنة في القمة السابقة ، هناك تطة ترصد الاحداث دون مبرر لوجودها سوى ان تجسد ذلك « البصاص » اللامتمى الذي نراه في مدرسة الرواية الجديدة . ويستخدم الكاتب نفس اسلوبه الذي اكتمل في « الصرخة » ، بل ويطوره لدرجة استخدام جمل تقديرية تسريرية حين يفتح توسا ليذكرنا بان المفتاح « مصنوع ايضا كالاكرة من النحاس ، او « لأن البشر المدخنين في لحظات معينة يحتاجون الى التدخين بشكل ملحوظ » .. او حين يتدخل الرواوى فيقول « اقول انه » .. و يكرر بعض الكلمات التقريرية « حتما » .

و هذه القصة تنتقد « حيوية » الوصف الحسى . تلك الحيوية التي ميزت القمة السابقة ، وان اعتبر ان الكاتب ذلك خطوة الى الامام في تجريد اسلوبه ، لكن هذا الوصف هنا يبدو مصطنعا ، واللهجة مفتعلة .. وربما كان التجريد : الكامل للشخصيات والحدث هو السبب الرئيسي وراء ذلك الافتعال .. كما ان ذلك التجريد قد ادى — احيانا — الى تكرار الوصف والاسهاب فيه حتى انه يمكن اعادة ترتيب بعض الفقرات وتبادل اماكنها في القصة دون اي تغيير في المفرد التفصي نفسه ..

* * *

في قصة « تحريك الاعضاء الصغيرة » تنويع جيد على لنفس الشكل الذي اختاره الورданى ، فهناك ايضا شخصيتان مجردان : الام ورضيعها . قد تحمل هذه القصة بعض الملامح الشقاء الانساني ، لكنه بضياع في التجريبية الكاملة ، حتى ان القصة تتتحول — مثل « الصرخة » او « فانتازيا الحجرة » — الى صورة ميلودرامية — دماثيكية ، تتعارض مع (او ربما كانت بسبب) ذلك الاسلوب الموضوعي المحايد الذي يختاره الكاتب ، بالإضافة الى ضياع ذلك التناقض الجدل في احساس المرأة تجاه ولديها كأم وامرأة معا في زحام التفصيات البصرية والسمعية .

* * *

« بحر البقر » اسم له دلالته الخاصة لدى كل قارئ مصرى ، لكنك تجاجاً بـ « الكاتب » مستخدما نفس اسلوبه السابق ، وربما بحيد ويرود أكثر — ينزع عن ذنك الاسم دلالته ، بل ولا يضيف أى دلالة من أى نوع ، حرضاً منه على لفته الخاصة .. لذلك فانك لن تجد مبرراً لاستخدام الورданى لثلث هذه « التيمات » التى تحمل ارتباطاً نفسياً بالوطن : وهو « الذى اختار » — من قبل موضوعات تجريبية تبعها احياناً مقتبسة عن واقع غير مصرى .

وعلى الرغم من الدلالة السياسية والوطنية — بل والانسانية — لمثل هذا الموضوع ، فان الوردانى قد وصل بشكله الفنى « الى التصريح » بـ « ما يمكنه من التجريد » ، وهو التعامل معه كلوحة تشيكية بكل ما فى الكلمة من معنى ، لوحة جاهزة لا يبقى امامه كراو — الا ان يصفها بـ « الم موضوعية المحايدة » ، يبدو فيها موضوع اللوحة متبعاً عنه وعناء وليس هناك من وسيلة للاقتراب منه الا قول الرواوى : « تصورت اننى لو مدبت يدى ، نسوف اقبض على الفهد ، والاه فى كفى » ..

لقد وصلت النزعة « الاستاتيكية » عند الوردانى في هذه اللوحة الى اقصاها ، حتى ان الانفجار المتوقع في النهاية يبدو فجاً ، غير مبرر ، دون دلالة .. انه نقط يقطع على الرواوى متعنته في تأمل تلك اللوحة ، ورغبتها في ان يمد يده لياعتصر الفهد .

واذا كان الوردانى — الرواوى — قد اختار في هذه القصة ، وقصص اخرى ، ان يستخدم ضمير المخاطب ، فلن كتلاً عديدين — تقليديين وغير تقليديين ، وهذا ما سوف نوضحه فيما بعد — قد استخدموها هذه الصيغة ، لكن ليس من بينها بالتأكيد أن يقوم الكاتب بتحديد زاوية انحراف بصر المشاهد — القارئ الى العمل « بزاوية قدرها خمس واربعون درجة » مما لا يحمل أى دلالة خاصة او عامة ، او ان يتوجه على القارئ وبشكل نوع : « افضل ان تخطو خطوات جانبية قليلة نحو اليسار » .

* * *

في بداية قسمه الثاني « يوم طوبل » ، والذى سبق نشره تحت عنوان « أربع قصص قصيرة » ، يورد الوردانى اقتباساً عن « سان جون بيرس » ، يوحى فيه بـ « ان هذا القسم اعادة اكتشاف لعالم الطفولة الذى عاشه » ، وهى فكرة تلخص كثيراً على العديد من « الثنائين » والأدباء عبر كل العصور ومن خلال وسائل فنية مختلفة ، وان كانت ايضاً تلخص بشكل

خاص على معظم كتاب القصة التصرية في مصر ، وعلى الرغم من أن ذلك مبرراته ودوافعه — الفنية وغير الفنية — والتنى تستدعي دراسة خاصة ، فإن ما يعنينا هنا هو تناول محمود الورداوى لهذا العلم .

إن القسم الثانى بقصصه الأربع هو حتى بتلابا صور قديمة .. تلم الورداوى باختيارها ، وجعل بطلها هو « الراوى » محظوظ الذى يستعير من « القاص » الورداوى أسلوبه (فى قصة « الموسى » يوجد ثلاثة رواة ، مصطفى هو واحد منهم) . والتخصص الأربع قد تصلح — بوحدة العلم والراوى فيها — نواة لرواية ، لكن قصصها تبدو مجرد « البرم » تتجمع فيه هذه الصور ، قد يتغير ترتيبها ، أو قد تسقط واحدة منها ، أو قد يضاف إليها صور أخرى كثيرة (مثل قصة « بيت عمى » على سبيل المثال) ، والتى لم تنشر في هذه المجموعة ، ونشرت في مجلتي « الدوحة » القطرية ، « والثقافة الجديدة » القاهرة في نفس اليوم تقريباً) .

والكاتب حين يختار البحث في هذا العالم . يقرز الا تكون رحلته فيه اكتشافاً من خلال عيون طفل ، وإنما « إعادة » اكتشاف يقوم بها الراوى نفسه الذى سبق وأن قابلناه في قصص التسم الأول ، منتبينا بأسلوبه الحيادى ، مستقرفاً في التفاصيل التشكيلية او الحسينية ، لكنه يتخلّى عن نزعاته التجريبية في وصف شخصياته ، ليستقيض — على العكس تماماً — في ذكر تصصيلات عديدة محاولاً افساء كل تجسيد على هذه الشخصيات ، وإن لم يتبق منها الكثير في ذهن القارئ ، لاحتواها على تصصيلات كثيرة غير هامة .

في قصته « الموسى » يقوم ثلاثة رواة بوصف الحديث نفسه (في رواية « درجات » من تأليف « ميشيل بوتو » يقوم ثلاثة رواة على التوالى بوصف تجربة واحدة) . الام في البداية — يتقمصها روح الراوى المعتمد عند الورداوى — تستيقض في وصف مشهد القبور (مثلاً فعل اسراوى مصطفى في قصبة تنتهي إلى عالم مغاير تماماً وهى « التمير في الحديثة ليلاً ») بلغة تشكيلية محابدة . وهى أيضاً تتقطع ذلك الوصف أحياناً بالعودة إلى بعض لقطات من الماضي ، وهى لا تتخلّى عن ولع الراوى الذى اعتدناه بوصف الجثث وهى تتحلل (مثل قصة « الصرخة ») ، بل ولا تتوروع أيضاً عن أن تستخدم أسلوب المخاطب الذى استخدمه الراوى في قصة « بحر البقر » : « وانت حين تنظر ، فاته لا يمكنك ان تميز سوى الأجساد السوداء المتقطعة المتراصمة » .

وعندما يأتى دور الطفل - كراوى ثانى . - تجد الورданى أكثر اقترباً من عالم الطفولة ، ماللبة مختلفة إلى حد ما عن تلك اللغة الواحدة ، خاصة في ذلك الجزء الذى اورده مختلفاً حتى في الشكل الطباعى عن بقية فقرات هذا الجزء من القصة : « وقلت إن الجنة جميلة ، وفيها خيول بيضاء ، وبحار - كالاسكندرية - وملاعب كرة ، وسيوف ، ومربي ... الخ » ، وإن كان وعلى الكاتب يسيطر أحياناً على وعن الطفل : « وعندما مات ، أصبحت تبكي كل الذين ماتوا » ، أو في إصرار الكاتب على تكرار وصف الطفل لللونين : الأصفر والأسود ، هذا الوصف الذى انقض فى استخدامه خلال الجزء الخاص بالأم ، أو فى الاستغراق المعتاد فى الوصف التشكيلى حتى وإن كان سخيناً : « وتهتز بيجامته بخطوط أفقية » .

أما الجزء الخاص بتأثيت فهو بلا شك أقربها لعالم الطفولة . وإن لم يتخل الكاتب عن جعلها ترى « لون الحجر الرمادى المترب » بنفس النص الذى جاء لسان الأم رأى الولد فى الجزئين السابعين .

وعلى الرغم من أن الكاتب قد تخلى في هذا الجزء عن تجريدية الشخصيات ، إلا أنه لم يستطع - أو لم يرغب - في التخلص من أسلوبه المحايد في معظم فقرات هذه القصة ، مما أوقع الشخصيات مرة أخرى في التجريدية غير المقصودة ، حتى إن الجزئين الخاصين بالولد والبنت يمكن مزجهما دون تغيير يذكر ، بل ومن الممكن قراءة هذه القصة - مع بعض التعديل في الفحمائير في المؤنث إلى المؤنث - بتصور أن الأم هي التي ماتت . وإن الأب هو الذي صحب طفله لزيارة مقبرتها .

* * *

في قصة « يوم طويل » نجد استمراً لنفس النغمة التي تحدث بها الولد كراوى في القصة السابقة . وهي أشبه بآداب الاعتراضات ، فهي تتناول حادثة اضطر خلالها الرواوى - صبياً - للاشتراك في بعض عمليات السرقة الصغيرة ، والتجربة نفسها تتقطع - كالمعتاد - مع الكثير من التفصيلات الزائدة من الألوان والأشكال ، وتفاصيل أخرى جديدة مثل علاقات الشخصيات الثانوية جداً : « عندما كانت ثالث البيضاء ، ابنة المرحومة ثانت فايزه - وهي ابنة عمى فكري - التي رياها بابا نؤاد وعمى أفكار - لأنهما كانوا لا ينجيان منذ زواجهما - عندما كانت ثالث البيضاء ، هذه ثالث ... الخ » ، أو أن يذكر لنا بتصمييم بارد أرقام الأبوبيسات التي استقلتها الرواوى .

والوردانى يعود لأسلوبه في استخدام ضمير المخاطب والذي

بنها في « بحر البقر » حتى وان كان ذلك خارج سياق اسلوبه في القصة كلها ، ودون مجرد لذلك « وأصبح بوسعي الان ان ترى جيدا ... وان تضيق - حتى - عندئذ - باز انحصار الفتنة الدورة الماء .. » او « كانت الحارة مظلمة تماما ، ولم يكن بوسعي (هذه المرة ايضا) ان تتبع البيوت التي انتصبت » .. او هو يستخدمه كما يستخدمه كتاب تيار الواقع - وهو ما ينافي مع اسلوبه السائد - مثل « وتضحك انت وتشدك ماما وتغلق النافذة » .. او « ورحت انا اريت على ظهرها وهي نهر ساقيهما وترفع وجههما اليك .. وتحوطك من الخصر » (لاحظ الانتقال المفاجيء في استخدام الضمائر في العبارة الأخيرة) .

* * *

في « صورة للخروج » يقصد الورданى التلميذ بمعنى « الخروج » في العهد القديم ، ان عائلة الرواى الصغيرة تضطر للنزوح عن مسكنها المتواضع ، لأن الام مشتهأة من احد الرجال الذين يطلبونها بفظاظة .

وفي هذه القصة تخف كثيرا برودة وحياد أسلوب السرد ، وتقرب اكثر من رؤية عينى الطفل لتجربة ميررة ، لكن الكاتب مايزال يحرا على نزع الدراما من قلب العمل ، وذلك بأن يقطع « الحديث » اصلى مع استطرادات لا علاقة لها في الغالب بالنقطة التي انتفع عنها الحديث ، مما يترك العمل فارغا الا من مسحة ميلودرامية ناتجة عن صراع اشبه بصراع الابيض والاسود .

ومثل القصة السابقة ، يحاول الوردانى في الاجزاء الاخيرة رسم « الجو » الذى كانت تدور فيه احداثها ، في قصة « يوم طويل » تأتى اصوات برامج الاذاعة الرمضانية عبر المذيع ، وهنالك نجد جو الانتخابات الذى يناجا به الطفل مع عائلته اثناء رحلة المهر فى الشوارع المظلمة ، وعلى الرغم من ان اضفاء مثل هذا الجو قد ينيد كثيرا في رسم صورة المساحة ، الا ان الكاتب يختار ان يضع هذه التناصيل متجاورة بشكل حيادى تام ، ليترك مساحة كبيرة للاجتهاد من القارئ ، وبالتالي معا ، يمكن فيهما « اعتساف » علاقه ما .

* * *

في قصته الاخيرة من هذا القسم « مدفعاة تعمل بالكريوسين » يقدم الوردانى صورة اخرى من صور الطفولة ، صورة قد تحمل كثيرا من

الشجن والحنين الى العنودة للماضى — على خلاف الثالثة، صدور
السابقة — حين كان كبار السن يقومون ببطقون خاصة «استعداد»
للأستماع الى حفلة ام كلثوم الشهيرية . وحينما تكون الفرصة مهيأة
لأن تثور داخل نفوسهم ذكريات قديمة مليئة بالأسى وباعنة على
السخرية ..

ولكن الورديانى — كالعادة — يتوقف عند اسلوبه المحبب
والوحيد ، مع استخدام انتقطاعات بين اللحظة الحاضرة ولحظات
الماضى ، قد تكون هذه الانقطاعات في هذه القمة لها دلائلها ،
 خاصة عندما يسترسل البعض في سرد ثيارات من فكرياته . الا ان القصة
 تسقط احياناً — مثل التصرح السابقة — داخل انتقطاعات غير مبررة
 (مثل حكاية الاخ « عبد العظيم » الذي يعيش في حلوان ... او في
 شكرى ، شرح العلاقات التي ليس لها أهمية : « كان هو ابن عم لبى وابن
 خلته في نفس الوقت » والتي سبق ان ذكرها في قصة « يوم طوبل »
 بالإضافة الى « الاسهاب الشديد في الصور التشكيلية او الحسية » ، حتى
 انه يكرر — كما سبق القول — صورة تأمل الطفل لانسكاب الشاي
 « وهو يصنع الرغاؤى والفقاعات المنجرة : الواحدة تو الأخرى »
 كما جاء في « الصرخة » على الرغم من ان الشخصية التي تقاوم
 بهذا التأمل ، والسياق ، يختلفان اختلافاً كبيراً بين التصريحين .

وختتما ينقهى هذا «القسم» الخاص باستدعاء «istoria الطفولة» .
شعر انه من الممكن للورديانى ان يكتب عشرات القصص التي تدور
في هذا العالم ، وان معالجته لها متوقفة تجعلها جميعاً ليست
 الا قصبة واحدة يعاد كتابتها عشرات المرات .

* * *

يحتوى القسم الثالث والأخير « السير في الحبيبة ليلاً » على
ثلاث قصص ، الاولى والثانية مقتبستان عن تجربة واحدة ، وهى
« مشاهدة » جثث شهداء الحرب . و « حضور » لحظات دفنهم .
وهذه هي المحاولة الثانية للورديانى لاقتحام منطقة « الحرب » بعد
قصته « بحر البقر » ، ومثلما لم يكن من الممكن بالنسبة للقساوى
ان يدرك — من خلال القصة وحدها — ان الكاتب يقصد « مفياقاً »
بحر البقر لولا عنوان القصة . فاننا ايضاً لا نعرف — على وجه
الدقة ، ومن خلال التصرين — اى خرب يقصد ، وان كان من المفترض —
ديون ان يكون هناك دليلاً على ذلك . — انها حرب المئونى عام ١٩٧٢ .
هو بهذا يطروج جانباً اى دلالة سليمانية حقيقة للحدث نفسه .

في قصة «النسر في الخبيثة ليلاً» يعتمد الوردياني تقنيات تجريبية حضور دفن جندي شهيد، فنقسمها إلى لوحات تبدو متصلة: داخل كل لوحة العديد من الانتقطاعات التي تتكرر في لوحات أخرى، وهناك أيضا العديد من التفصيلات التشكيلية التي تتشابه أحياناً (حتى أنها تبدو مكررة) مثل وصف الزخارف الحديبية لإبنوا ب المقبرة، أو زخارف البهو الذي ترقد فيه جثة الشهيد (العل.. هذا يذكرنا بوصف «الغريب» للبير كامو للحجرة التي ترقد فيها جثة أمته). .

والراوى في هذه القصة هو مصطفى الذي قد يكون هو نفس الراوى في قسمين القسم الثاني للمجموعة – دون أن يكون هناك دليل قاطع على ذلك – وهو يتفرد باحدى لوحات «النسر في الخبيثة ليلاً» والتي اطلق عليها «أنا»، يقدم لها – مثلاً – نعل في «يوم طويل» – اعتناماً، أو اعتذاراً، بأنه تم سعى بشكل جدى في الاشتراك في عمليات الحرب، أو لعله جاهد لكن لا يشترك فيها. كما أنه يستطرد في نفس اللوحة في شرح علاقته بمنتهى: ولا يدخل أيضاً – في لوحة يقول أنها خاصة به – يشرح العلاقات النسائية لشخص آخر يحضر معه لحظات الدفن.

وعند نهاية القصة، وبعد أن تكون جثة الشهيد قد غابت داخل الأرض، وقبل أن يفارق الراوى أسوار المقبرة، تكون حيث شهداء آخرين قد جاءت. وبدلًا من أن يقف الراوى عند هذه الفترة لعمل عمله يكتسب شكلًا ودلالة أقوى، يستمر في سرد عملية استلامه لمتロكات الشهيد (في قصة «داخل المقاومة» لalan Rop – جريبيه جندي يقوم بتسليم متروكات جندي قتيل، تجسداً لتحول الإنسان إلى مجرد أشياء صغيرة، ونبياً لكل دلالة أو معنى لاستشهاده).

وتاتي العبارة المنقوله عن لوحة تذكارية تؤرخ لتأسيس مقبرة الشهداء، والتي لا يعلق عليها الراوى الا «أنتي مضيت إلى الخلف، وفتحت باب العربية، واندفعت إلى الداخل بجهاز النافذة، فيما كانت اسمع هدير المركب» تاركاً – مثلاً في «صورة للخروج» مناحة للقارئ، لنكي يقوم «بتخريج» دلالة سياحية ما ..

* * *

«جسم بارد صغير» هي تكبير لوقف ما قبل نهاية «القصيدة السابقة»، عندما يتسلم الراوى متروكات جندي شهيد، لكن الراوى

فيها يبدو أكثر حياداً ، انه هنا « لا مننى » باختياره « المحسن ». وقد توقف عن « الخوف من ان تنهى ذكرياته الحسية تحت وطأة تجربة حضور دفن الشهداء ». في القصة السابقة كان يقول : انتى اعرف تماماً ما أخافه ، وان اشد ما يزعجني ان هذه اثرائحة الحريفة التي تتطرق بأنفك ، اخشى ما اخشاه ان تختلط برائحة احلام ، الفتاة التي كنت احبها » ، لكنه هنا يقول : « رحت اعدد الفوائل الحديبية الداكنة » .. او « جعلت ائم رائحة الزهور الداكنة » .. انه يهرب - باصرار كامل - من زخم التجربة الى بعض الملاحظات الحسية الغريبة تماماً كما كان يفعل « الغريب » .

الا ان القصة كلها تدور في زمن واحد ، على عكس قصصه الأخرى التي تحتشد بانتقطاعات عديدة ، لكنه يحتفظ بأسلوبه الذي لا يتغير ، والاسباب القاسى في مشهد تجهيز الجثة للدفن ، لكنه لا ينسى ان يجعل الرجل الذي يقوم بتجهيز الموتى « يطلع » مثل شخصية « بيريز » في « الغريب » ، والتي جاءت في سياق يشبه كثيراً « السياق في قصة الورданى » ، والتي كانت « تطلع » ايضاً (ترجمة حلمى مراد) .

* * *

في القصة الأخيرة « الاشجار عند البحيرة » ، والتي لا تربطها اي صلة بالقصتين السابقتين حتى يضعها الكاتب في قسم واحد ، في هذه القصة نجد تكراراً حرفياً للشكل في « بحر البقر » والمحفوظ في « الصرخة » . ليس هناك من جديد سوى المزيد من الفموض ، الذي يبرره الرواى بمحاولة تلمس اشياء تسبيح في ظلام لحظة الفجر : « لسوف ترى انها (المنضدة) تحمل الزجاجة والكوب والطبق الصغير . وربما ان تلك الاشياء لا تتضح لك جيداً . وقد بدت المسافة بعيدة فيما بيننا وبينها . وقد لا يكون ذلك صحيحاً على الاطلاق ، وربما انها - المنضدة - تحمل اشياء مختلفة » .

والرواى يضع نفسه ، والقارئ معه ، في داخل الحديث عقب اتمامه مباشرة ، وان كان يوحى عند نهاية القصة بأن هناك احتمالاً - غامضاً ومشوشًا - لصراع ما ، الا انه - مثل « فانتازيا الحجرة » صراع مؤجل الى خارج اطار القصة .

ولعل هناك طموحاً لدى الكاتب في قصته الاخيرة ان ينتقل من مرحلة وصف لوحة من بعدين (قصة « بحر البقر ») الى وصف لوحة من ثلاثة ابعاد ، يتحرك خلالها كأنه بحمل آلة تصوير سينمائية :

« انك سوف تضطر ان تستدير بشكل كامل » . غير ان ذلك يبقى ايضا دون دلالة ، ربما لأنه يعود لعلام مجرد تماما بل وربما اكثر تجريدية من كل قصصه الاخرى .

تبقى الاشارة الى استخدام الورданى لكلمة « ايمـا » في هذه القصة ايضا ، والتى ترددت كثيرا — ربما اكثر من اللازم في عمل نفى — في قصة « يوم طوين » والتى قالـت عنها الناقدة الامـتاذـة « فريـدة النقـاش » — في تقديمها لمجموعة (أربع قصص قصيرة) — أنها تحـلـل دلـالـة على « اطـلاـقـيـةـ النـظـرـةـ الطـفـولـيـةـ » ، على الرغم من انه لا تـوـجـدـ ايـ نـظـرـةـ طـفـولـيـةـ فيـ هـذـهـ القـصـةـ عـلـىـ الـاطـلاقـ .

* * *

ان المجموعة القصصية الاولى لـمـحـمـودـ الـورـدانـىـ تقدم لنا كاتبـاـ يتمـيزـ بـحقـ بالـقـدرـ الـكـبـيرـ مـنـ التـمـكـنـ مـنـ الـلـفـةـ ، وـالـقـدـرـ عـلـىـ الـامـسـاكـ بـناـصـيـةـ الـأـلـفـاظـ — وـاـنـ وـقـعـ اـحـيـاـنـاـ فـيـ بـعـضـ الـأـخـطـاءـ الـحـوـيـةـ — لـكـنـ الـأـمـرـ يـتـجـاـوزـ ذـلـكـ لـيـصـبـعـ عـثـورـهـ عـلـىـ «ـ الـلـفـةـ الـخـاصـةـ »ـ وـسـوـاسـاـ قـهـرـيـاـ يـجـعـلـ مـنـ الـلـفـةـ — اـحـيـاـنـاـ — وـسـيـلـةـ وـهـدـفـاـ فـيـ الـوقـتـ ذـاتـهـ . ولـعـلـ هـذـهـ الـظـاهـرـةـ تـنـسـحـبـ عـلـىـ عـدـيدـ مـنـ كـتـابـ الـقـصـيـةـ وـالـرـوـاـيـةـ فـيـ مـصـرـ ، حتـىـ انـ الـأـمـرـ يـنـتـهـيـ باـسـتـخـدـامـ الـكـاتـبـ لـاـسـلـوبـ يـجـعـلـ مـنـ تـوـاـصـلـهـ مـعـ الـقـارـيـءـ ، وـتـوـاـصـلـ الـقـارـيـءـ مـعـهـ ، نـوـعاـ مـنـ الـمـهـمـةـ الشـاقـقـةـ الـتـىـ قدـ يـتـرـدـدـ الـقـارـيـءـ فـيـ انـ يـقـومـ بـهـاـ . ولـعـلـ مـنـ الـفـارـقـاتـ الـقـاسـيـةـ انـ الـوـسـاطـةـ الـفـنـيـةـ الـبـصـرـيـةـ وـالـفـسـمـعـيـةـ فـيـ هـذـاـ الـعـصـرـ قدـ اـحـتـلتـ — بـالـكـثـيرـ مـنـ الـفـتـ وـالـقـلـيلـ مـنـ السـمـينـ — مـسـاحـةـ كـبـيرـةـ مـنـ وـقـتـ الـمـتـلـقـيـ وـوـعـيـهـ ، وـلـمـ تـرـكـ الـأـدـبـ سـوـىـ مـسـاحـةـ شـسـيـدةـ الضـيقـ ، وـلـاـ يـفـعـلـ الـكـثـيرـ مـنـ الـأـدـبـاءـ الـذـيـنـ يـفـرـضـ بـهـمـ الـأـصـالـةـ إـلـاـ انـ يـقـيمـوـاـ حـوـلـ نـوـاتـهـ اـسـوارـ عـالـيـةـ .

والتحليل المتأمل للملامح الأسلوبية عند محمود الوردانى قد يتبع لنا فهم ظاهرة العزلة وعدم التواصل مع القارئ . نتيجة اختيارة الواقع والتمدد — والمشوش احيانا — امـرـسـةـ الرـوـاـيـةـ الجـيـدةـ فـيـ فـرـنـسـاـ ، وـالـتـىـ قدـ تـنـاقـضـ تـنـاقـصـاـ جـزـرـياـ مـعـ رـؤـيـتـهـ الـاجـتـمـاعـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ ، بـالـاضـافـةـ إـلـىـ أـنـ هـذـاـ التـغـرـبـ يـجـدـ مـنـ يـكـرـسـ وـنـ لـهـ : وـيـقـيمـونـ — بـاسـمـ التـجـيـيدـ وـالـمـعـاـصـرـةـ — نـظـرـيـاتـ نـقـديـةـ غـامـضـةـ .

تـنـخـصـ الـمـلـامـحـ الـأـسـلـوبـيـةـ فـيـ مـجـمـوعـةـ «ـ السـيـرـ فـيـ الـحـدـيـثـةـ لـيـلاـ »ـ بـأـنـ قـصـصـهـ جـمـيعـاـ تـقـيـنـيـ مـوـقـعـاـ درـامـيـاـ سـاـكـنـاـ ، حـيـثـ تـقـفـ الشـخـصـيـاتـ بلاـ مـلـامـحـ فـيـ صـرـاعـ مـؤـجلـ ، وـقـدـ اـكـتـمـلـ الـحـدـثـ قـبـلـ اـنـ يـبـداـ

انروای فی القص ، وقد «تشکل» الموقف – الذى قد يكون احياناً بعضاً من الذكريات القديمة – تشكلاً كاملاً حتى انه يتحول بالفعل الى مجرد لوحة تشكيلية «ساكنة وجاهزة» ، يقوم الرواى بوصف تفاصيلها لنا . مستخدماً كل المفردات اللوتية والتكونينية . والحسبه أيضاً ، بنفمه محابدة وباردة ، بل ومتعبالية ، وان وقوع احياناً في تيار التعبيرات الوجданية .

وبعد الروای بالسرد الوصفى لهذه اللوحة منطلقاً من نقطة ما ، غير عابئ بأن القارئ لا يستطيع رؤية «اللوحة» كاملة بعد ، لهذا تبدو بداية قصصه ولسطور طويلة وربما مفرات كاملة . بداية غامضة لمفرزة دون ان يكون لهذا الفرض دور حقيقي في بناء القصة . ومن الممكن ايضاً القول بأن الرواى يستطيع اختيار نقطة معايرة أخرى لتنبئ بذلك عندها دون ان يغير ذلك من الامر شيئاً ، وهو ايضاً ينتقل من مكان الى مكان على مساحة اللوحة (او الذكرى) انتقالاً لا تحكمه ضرورة فنية او غير فنية ، ليتوقف طويلاً عند تفصيلات لا ضرورة لها . لنكتشف ان القصة تتمتع بايقاع شديد «الرتابة» او ربما تفتقد اي نوع من الايقاع . كما انها تخلو من اي قابل على الاطلاق .

وهذا الوصف المرأى للوحة التشكيلية الساكنة الجاهزة هو وحده الذي اوصل «الورداي» الى استخدام ضمير المخاطب مع القارئ ، وهو قد يستغرق في ذلك قصة بكاملها ان كان الحديث قد «تجمد» بالفعل في هذه اللوحة (بحر البقر ، الاشجار عند البحيرة) ، او قد يضطر «إليه» حين يلح عليه وجود لوحة تشكيلية ما حتى لو كانت خارجة عن السياق (يوم طويل ، وقصص دفن الشهداء) . او ربما ينزلق «إليه» – بحكم العادة – ممما يشبه تيار الوعي حتى ولو تناقض ذلك مع اسلوبه السائد ، او قد يقع فيه احياناً دون قصد فيما يشبه الخطأ اللغوي (في احدى مفرات قصة يوم طويل) . لهذا يصبح من المستبعد ان «الورداي» يستخدم ضمير المخاطب «حين يستجتمع في لحظة استئناف كل قوة الرد في داخله» كما ذكرت الاستاذة «فريدة النقاش» في دراستها المذكورة ، او انه يستخدمه لأن «فعالية هذا الاسلوب قد تفوق كل الصيغ المكتبة الأخرى» «بتعبير الناقد الاستاذ «ادوار الخراط» في دراسته عن القصة القصيرة في السبعينات .

وفي الحقيقة ان استخدام ضمير المخاطب ليس الا واحداً من الاساليب التي قد تستخدمها الرواية ، مثله في ذلك مثل الصيغ الأخرى ،

وان استخدامه يختلف من كاتب الى آخر . فعلى حين نرى كاتب مثل نشيكوف — قد يعتبره «ان البعض كاتبا تقليديا — يستخدم نفس المذهب (وان كان ذلك ندر) لذكىف الملاقة «الحميمية» بين الرواوى والقارئ . فلن جويس مثلا يستخدمه في سياق تيار الوعى . الذى وصل عند نوكتر الى اقصاه من «الغموض والتثوش احيانا بتجـ اور المونولوجات الداخلية العديدة ، بينما يقوم ميشيل بوتير الذى ينتهي الى مدرسة الرواية الجديدة باستخدامه في رواية « التعديل » ليضع القارئ مكان الشخصية الرئيسية ولدورها فى الحديث . واذا كانت هذه الاساليب جميعا تقترض حضور انتزري ، حضوراً قوياً ومكتنفاً كطرف رئيسي في عملية الابداع والتذوق . فلن الوردانى الذى يتوحد عنده — بشكل يدعو الى القلق — «الراوى القاصى بالراوى الشخصية» ، يوحى دائمًا بقدر كبير من التمالي تجاه القارئ ، بل والتجاهل احياناً . حيث يملك الراوى وحده مفاتيح الدخول «إلى هذا العالم الغامض» ، والذى يحجب عن القارئ بعض التفاصيل بينما يغيره بنيان من التفاصيل «الآخرى» .

وتتراوح التبييات التى يأخذ عنها الوردانى لوحاته بين الصور الذهنية الخالصة والتى تعوض تجربتهما وجفافهما بقدر كبير من الغرابة او «التبجح او الميلودرامية» (وان حاول ان ينزع عنها تلك الصفات فى اسلوبه السردى) ، او انها تعتمد على بعض التكريات القديمة او الحديثة ، التي يضيف الى سماتها قدرًا كبيرًا من «الطبيعية» الفجة ، ومعظم هذه التبييات تدور فى اجواء الليل ، او عند الصباح الباكر ، وعادة ما تكون فى فصل الشتاء . وهذا كله بسمع بغزاره تشكيلية وحسية يستمتع الراوى بسردها .

كل هذه الملامح الأسلوبية اختار لها النقاد تعبير « الشيتية » او « التشيو » ، اتباعاً للروائى资料 法蘭西斯·羅布—葛瑞比耶 ، الذى اعلن في مقالاته التى جمعها تحت اسم « نحو رواية جديدة » أن « رواية الشخصية قد أصبحت ملماً للماضى » او ان « الراوى كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، انه لا يتدخل وإنما يسجل ويقتبس من المنطقة التي يقف فيها » . واذا كان روب — جريبيه قد رفض الشخصية الروائية ، فان له النضل في اكتشاف شخصية « المصادر » او « الامتنى » على نحو اعمق من سبقوه في كتابة الرواية — وهى شخصية روائية بالتأكيد وان كانت بطلًا لمعظم اعماله الروائية . هذا البطل الذى يقف دائمًا خارج التجربة ، محاباً ، غير مبال . يفتقد — بل ويرفض — التفاعل مع العالم من حوله تحت شعار « انكار

السهولة التي يصف بها الانسان العالم من حوله مضيفا عليه تعابيرات انسية وهو الشعار الذي رفعه روب - جربيه .

وفي الحقيقة ان مدرسة الرواية الجديدة ليست جديدة كل الجدة ، نهى تعتمد اسلوباً يتلخص في « التفتيت » و « التجاوز » : تفتت العالم الى جزئيات وتفصيلات صغيرة ، لكن تكتفى بوضع هذه الجزئيات في علاقات تجلو رحابة ، والتصميم على عدم تورط « ذات » الفنان في « موضوع » عمله .

وهذا الموقف من العالم . واسلوب التعبير عنه ، يمتد - داخراً عالم الفنون - الى المدرسة الانطباعية التي كتب عنها «ارنولد هاوزر» في كتابه « التاريخ الاجتماعي للفن » (ترجمة المذكور مؤاد زكرياء) : « كل لوحة انتباعية هي تسجيل للحظة في « الحركة الدائمة للوجود » اي ثبات لها) وعرض لتوازن مهدد ، غير مستقر ، لتفاعل القوى المتصارعة » ، وحيث الاسلوب هو « تصوير الفضاء ، والاهواء ، والجو ، وتحليل السطح المتساوي اللون الى بقع وخطوط لونية . وتنكك اللون الموضعي الى قيم انه التكبير المرتجل بتخطيطه السريع الخشن ، والادراك العابر ، الذي يبدو غير عابئ بالموضوع » .. أما موضوعات الانطباعية فقد كانت ترتكز « على تجارب شخصية بالمعنى الدقيق ، تجارب العزلة والوحدة ، ومشاعر الحواس » .

وفي تطابق دقيق بين الانطباعية الرواية الجديدة في فرنسا . والتي ظهرت في فترة كان العالم الغربي مصدراً بمشاعر اليأس والاحباط وسط عالم اختصار نصفه في الشرق طريقاً جديداً . فقد كان « الواقع الذي ظهرت فيه الانطباعية » مثيراً ، ودينامياً . ودائماً التغير ، وفي الحالتين فان الفنان يكتفى « بدور المشاهد ، والذات الملتقطة التامة ، واتخاذ وجهة نظر الانعزاز والانتظار وعدم الالتزام ، اي بالاختصار ، الاكتفاء باتخاذ وجهة النظر الحالية الخالصة وحدها » ... كما أن « الفعل الفني لدى الفنان قد أصبح بعد غاية ذاته ولعبة مكتفية بنفسها » اي شكلًا « من اشكال الفن للفن .

ان مدرسة « الشينية » التي يقول عنها الاستاذ « ادوار الخراط » في دراسته المذكورة أنها قد أصبحت في مصر « تكتيكاً معززاً وشائعاً ، واوشك بدوره ان يصبح تقليداً مكرساً ، له ما للتقليد من سطوة ومن سهولة في « الوقت ذاته » ، هذه المدرسة تقع في مازقين : فني وفلسفي .

فهي على المستوى الفنى تستعير من وسيط فنى مختلف تماماً) الفن التشكيلي في المدرسة الانطباعية ، او السينما في خلق علاقات مونتجية ، القدرة على استخدام اسلوب التقىت والتباور : مالفة بطبيعتها لا تستطيع الاكتفاء بمجرد « تجاور » الوصف السردى للأشياء لكن تخلق بينها علاقة ما عنى حين يبقى للتجاوز في الفن التشكيلي او السينما دلالة فنية تتنى نكرة الحياد « البارد » الذى تتحدث عنه الرواية الجديدة في فرنسا ، فلن تجاور لونين او شكلين ، او تعاقب لقطتين ، يلزم المشاهد بخلق علاقة جمالية او دلالية ، فيما يشبه اعادة صياغة الواقع الذى تراه العين .

كما ان العالم لا يمكن التعبير عنه من خلال اللغة باستخدام الوصف الحسى للأشياء حتى اللغة العنبية شديدة الجفاك تضطر للاستعانة بادوات الوصل او العطف ، كما تستخدم المصنفات او الاضافات . وبينما يمكن للفن التشكيلي او السينما تقديم صورة واحدة قد تستغرق رؤيتها ثانية واحدة فان اللغة قد تعجز عن التعبير عنها في مساحات كاملة (وربما كان هذا هو ما دفع روب - جريبه للاتجاه الى السينما لأنها اقدر على تقديم اسلوبه الرومانى الجديد) .

اما المأرق الفلسفى للرواية الجديدة فهو وقوفها على ارض « الوصفية » التي تبدأ كفلسفة مثالية ذاتية ، حيث لا تتم المعرفة الا من خلال التجربة الحسية المباشرة ، او الادراكات ، او الانطباعات ، وحيث تنتهي - مثل الانطباعية والشيشية - في تقييم العالم الى ظواهر معزولة عن بعضها البعض ، ومعزولة عن الذات التي تتلقاها ، وتتوقف عند وصف هذه الظواهر من الخارج ، لتكتفى بوضوحها متجاهلة دون ان تطبع على الوصول الى « فلسفة » متكاملة ، بل انها تصل إلى انكار اية « ايديولوجيا » انكارا كاملا .

لقد ولدت الوضعيية - كما ولدت الانطباعية والشيشية - وسط زحمة التغيرات الدرامية الكبيرة التي يبيع بها العالم الغربي اثناء ازماته التي تهدى وجوده . ولأنهما تحمل ثنايات التعبير عن الزهو المبالغ فيه بإنجازات العلم « الغربى » الحديث ، ونزعة الشك وخيبة الامان في تتقىم الانساني ، فانها تكتفى بالاذعان للأمر الواقع ورفض كل ما يمكن خلود المجتمع البرجوازى ، وتدعوا للامتثال له ، وتكريس ثناياته .

وهي اذ ترفض وجود علاقة من اي نوع بين الوعي ، والوجود .
باعتبارها مسألة ميتافيزيقية وغير قابلة للتحقق . فانها تذكر بالضرورة
تلك العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع . وحيث يجب على الذات
ان تبقى مجرد « لا منتهى . بصاص » يقنع ويتبع بمكانه خارج العالم .
وحيث يبقى على الفيلسوف ، او الفنان ، او الروائي ، ان يتحول
إلى كائن مستلب . وان يفقد — بارادته — قدرته على تفسير توافر
العالم من حوله . بل وان يفقد — وهذا هو الامر — قدرته على تغيير
هذا العالم !!

اقرأ في العدد القادم

ملف العدد :

* نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث

— كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر

فايز بكداش

* دراويش نجيب سرور

فاروق عبد القادر

* من الرواية العربية

د . شريف حاتمة

* شكاوى المصري الفصيح

شعر : وصفى صادق

مزامير العصر الخلفي

عبد الستار سليم

(١)

غنت .. وتأج الجوع على رأسي ..
ينزف عشقنا
صلبت .. ودمى يحترث الخدين
فليس بوسى قتل الشمس ..
وليس بودى ان اشقي
في كل مخاض ..
اضحك .. ابكي .. ارسم ..
الى ..
موق الانهار
واهز الى بجذع النخلة بعد سعير
نهار الصوم
واهز الى بجذع اليوم
والجذع اليابس لا يعطي الا
حشفنا
بساقط حلم الامس على رأسي
كسفنا
وقطار الليل ..
تعود ان ينلت مني

وقطار الصبح ..

يثير على وجهه أتربة الجسر

ناهاب الليل .. وصوت الضوء ..

ورف جناح النسر

(٢)

مات « الفرعون » — كما قالوا —

ومضى « هامان » وعصر السحر ..

فكيف — اذن — يطلو شان السحره ؟ !

(تناى اسماك القرش بهذا البحر الضيق ..

عن كل شبак الصيادين .. ولو كانوا مهره)

(٣)

يلقىم الحوت فراعى .. حين احاول طرح شباكى فوق الماء

تحتفق سحابات الامطار .. على عتبات الموت

ويعشى اعينها برق النجم اللااء

تحققن وجوه الناس

تنعرى الدور

يتختز نفق رصيف البغض .. دم القلب المكسور

يغدو جرح الجبهات بعمق ملايين الاعوام

والعسس نيام

والرمز الواقف في ميدان النهضة .. يثأب ..

يعلوه الشيب .. يشيخ .. يموت

من أجل اللحظة .. في سطح الوجه المهزوم

تحتج الازمة — يوم الفصل —

على القلب المأزوم

اسال : « اين العقدة !؟

« اين التسوير !؟ »

(صمت مطبق)

(٤)

تنقصني اظفار الجرأه
من لى بغرابك .. يا « قabilk » ..
فاوارى في الترب السواه !!

(٥)

سيار الزيت الراكب نوق متون الامس ..
يجيد الواد .. يجيد الوقد .. وحرق العشب بلفع النار
عرامة هذا العصر الجائع والصاديان
تقول :
« لا تقرب هذا النبع ..
نعند الماء تحوم طيور جبال القار »
فأخاف ورود الماء
فأبكي — من قبل — بنفس الطير .. أُغتيل
رجنته الطير بأحجار السجيل

(٦)

يا سيد عصر الامس .. وعصر اليوم
وعصر الزمن القائم
هل احلم — يوما — بالانقاذ !!



أ. تشنونارا (*)

ترجمة : د. عبد الحميد ابراهيم شيخة

هناك في الحديقة في مدخل الباب مباشرة يقع . حجر كبير . جلמוד صخر في الحقيقة . جلמוד صخر كبير . لا يمكنني من العبور . لا استطيع الذهاب لعملى . وعلى من وضعه هناك ان يزحرجه بعيدا . لن أتفز من موته ، ولن أحاول المرور من جانبه . انه يقف في الممر . ولن أخرج الا بعد ان يزاح . لابد ان هناك طريقة لازالته ولكنني لن افعل هذا . انتي لم اضعه هناك فلماذا يقع عباء ابعاده على كاهلى ؟ وعلى كل حال انه كبير وثقيل على . ويداى رقمقتان . لا استطيع ان اقومه بهذا العمل . ان يدى غم مناسبتين للأعمال البدوية . كلا . سأخذ حتىبيتى وادخل . هذا هو كل ما في الامر . لن اتوم بعمل من اى نوع حتى يزال ذلك الحجر .

« هل نسيت شيئا يا عزيزى ؟ » هذا اول شيء سوف تقوله . هل نسيت شيئا . ام اذا انسى شيئا ؟ اى شيء ؟ ما الذى يمكن نسيانه هناك ؟ انتي اعرف ما آخذه كل صباح . اعد حتىبيتى . اراجع كل

(*) كاتب زنجي من جنوب أفريقيا يعيش الان في متنه بلندن ، وينشر كتاباته في دوريات مختلفة باللغة الانجليزية .

شيء . فلماذا أنسى ؟ ولكنه رد الفعل المعتاد : « هل نسيت شيئاً يا عزيزى ؟ »
كلا ، لم أنس شيئاً . إن اذهب للعمل . لا استطيع الذهاب للعمل . أنسى
بخر . هناك حجر كبير في مدخل البيت . في الطريق مباشرة .
انه هناك كما أقول لك . انه هناك . لن اذهب الا بعد ان يزال . لم
أفعه هناك . لماذا اقوم بازالتة ؟ ليس ذلك عملي . فضلاً على انه
ثقيل . انه ليس من شائني . لن انقض ظهرى . هذا عمل بدوى . هملى ان
استخدم عقلى . كلا ، لن ار prezze . لن اتفز من فوقه . كلا ، لست انا .
سيكون خطأ . سيكون هذا هو السبيل الخاطئ . بامكانى ان اتفز فوقه .
اعرف ذلك . كنت ناجحاً في القفز بالمدرسة . استطيع ان اتفز من فوقه ولكن
ليس هذا بيت القصيدة . لا اريد ان اتفز . كلا ، انتي باق هنا .

لا تستطيعين رؤية الحجر ؟ لا تستطيعين رؤيته ؟ باتجذع لا تستطيعين .
انه ليس موجوداً ان اعتدت انه غير موجود . لا تستطيعين رؤيته .
لأنك تريدين ذلك . ان هناك كما أقول لك . انه هناك . جمود صخر
كبير . أصفر . صفرته قفرة . مكون من ترببات في بعض الموضع . ولكنه
ناعم . كبير . أصفر بقذارة . لا ترين شيئاً ؟ حسناً ، هناك عيب فيه
اذا كنت لا ترينـه . انه هناك طوال الوقت . بودى ان اعرف كيف امكن
هزـع اللـبن المـور منه . ربما قـفزـ من فوقـه . قـفزـ من فوقـه . هذا
خطـرـ وهو يـحملـ كلـ تلكـ الزـجاجـاتـ فيـ يـديـهـ . ولكنـ ذلكـ تـخصـمهـ . انه
يـأخذـ مـرتبـهـ لتـوزـيعـ اللـبنـ . هذاـ هوـ عـملـهـ . اذاـ ارادـ انـ يـقـفزـ فوقـ جـلـمـسـودـ
صـخـرـ فـهـذاـ شـائـهـ . منـ المـحـتمـلـ انهـ مـؤـمـنـ عـلـيـهـ . اـمـنـتـ عـلـيـهـ الشـرـكـةـ .
انـهـ عـادـهـ ماـ يـفـعـلـونـ . انـهـ يـسـتـطـعـونـ دـفـعـ بـوـالـصـ التـلـمـيـنـ . يـمـكـنـ انـ
يـحـصـلـ عـلـىـ بـضـعـةـ آـلـافـ اـذـاـ دـقـعـتـهـ . لـنـ اـقـدـمـ عـلـىـ المـخـاطـرـ . فـضـلاـ
عـلـىـ اـنـهـ عـلـمـ يـقـللـ مـنـ كـرـامـةـ الـمـرـءـ . اـنـ يـقـزـ الـمـرـءـ مـنـ فـوـقـ صـخـرـةـ فـيـ هـمـ
حـدـيقـتـهـ الـأـمـامـيـةـ ، وـرـبـماـ كـسـرـتـ عـنـقـيـ . ثـمـ مـاـذـاـ ؟ مـاـ عـسـىـ انـ يـحـدـثـ لـكـ
وـبـلـأـلـادـ ؟ مـاـ عـسـاـهـمـ يـصـنـعـونـ ؟ اـخـ . لـابـدـ مـاـهـمـ قـفـزـاـ مـنـ فـوـقـهـ اـيـضاـ .
لـقـدـ ذـهـبـواـ إـلـىـ الـمـدـرـسـةـ فـلـابـدـ اـنـهـمـ قـفـزـواـ مـنـ فـوـقـهـ . وـلـكـنـ اـطـفـالـ .
انـهـ يـحـبـونـ اـنـ يـفـعـلـوـ اـشـيـاءـ كـهـذـهـ . انـهـ اـطـفـالـ . لـاـ يـهـمـمـ ذـلـكـ . كـلاـ .
لنـ اـذـهـبـ لـلـعـلـمـ . لـاـ اـبـلـىـ بـمـاـ يـقـولـونـ فـيـ الـمـكـبـ . لـنـ اـذـهـبـ لـلـعـلـمـ . هـذـاـ
كـلـ مـاـ فـيـ الـأـمـرـ . سـوـفـ يـتـصـلـوـنـ هـاتـيـاـ . سـاقـوـلـ لـهـمـ . سـاقـوـلـ لـهـمـ الـحـقـيـقـةـ.
سـاقـوـلـ لـهـمـ اـنـ هـنـاكـ صـخـرـةـ هـاـئـلـةـ فـيـ طـرـيـقـ . لـاـذـاـ اـقـوـلـ لـهـمـ اـنـ عـنـدـيـ
مـدـاعـاـ ؟ اـنـتـيـ لـاـ بـقـىـ فـيـ الـبـيـتـ بـسـبـبـ صـدـاعـ . هـذـاـ كـنـبـ . بـاـلـهـ مـنـ قـوـلـ :
عـنـدـيـ صـدـاعـ . لـاـ ، سـاقـوـلـ لـهـمـ الـحـقـيـقـةـ . هـنـاكـ صـخـرـةـ فـيـ طـرـيـقـ
وـاـنـ اـخـرـجـ حـتـىـ تـزـالـ . سـوـفـ يـقـهـمـونـ . لـمـ لـاـ بـصـقـوتـنـىـ ؟ اـنـهـ اـتـاسـ
عـتـلـاءـ . سـوـفـ يـقـهـمـونـ . سـاقـوـلـ لـهـمـ الـحـقـيـقـةـ . لـنـ اـقـوـلـ لـهـمـ كـنـبـ . لـمـ

لا يصدقونى ؟ لا ، ليس هذاسببا سخيفا . انها الحقيقة . والحقيقة ليست سخيفه . الحقيقة هي الحقيقة . الحقيقة جميلة . فلماذا تكون سخيفه . سوف اتحدث اليهم بالتليفون . لا تقلقى . سوف اتولى الامر بنفسي . هذه مشكلتى . انك سوف تنسدين كل شيء . كلا ، لن اقول لهم شيئا آخر . اذا جاء اليوم التالى ولم ينزل الحجر سوف اظل بالبيت غدا ايضا . هذا هو الامر المنطقى . وما هو حق ومعقول اليوم لا يتحصل الى عكس ذلك بمجرد انتفاء الليل .

كلا ايها الاطفال ، لن تستطعوا رؤية شيء اذا قررتم الا تروه . ان هذا هو ما يسمى بالتلقى الاختيارى . انتا فقط نرى ما نرغب في رؤيته . وناعدا ذلك يختفى ويتوارى . انه نفس الشيء مع الضجيج والموسيقى . نسمع ما نريد سماعه فحسب . كل شيء متخير . انتى اتولى لكم ان الحجر هناك . وتصررون على معارضتى . لا ، لا اريد دليلا . انه هناك . انتى اعرف ذلك حق المعرفة . انه هناك منذ اسبوع . واضطررت للبقاء بالبيت طوال الاسبوع . اعرف ذلك . هل تظنون انى احب البقاء بالبيت . انهم يواصلون الاتصال بي هاتفيا من العمل ، وانا مصر على ذكر الحقيقة لهم . فما زلت لم يريدوا ان يصدقونى بهذا شأنهم . لا استطيع مساعدتكم . اذا كانوا يريدون فصلى لهم تادرون على ذلك . لست تلقا . انتى باق باق هنا . لن اخرج . هذا هو كل الموضوع . امكم تقول انتى يجب ان ازور طيبينا . لم اذهب الى طبيب ؟ لست مريضا . ليس هناك ما يدعو الى ذلك . لم اذهب الى طبيب ؟ ان كان بامتناعتى الخروج لزيارة طبيب فهنا قادر انن على الذهاب للعمل . وكيف اخرج من هنا لزيارة الطبيب على فرض انتى اريد رؤية الطبيب ؟ وعلى كل حال ، ليس هناك ما يدعو الى ذلك . ربما كنتم انتم الذين يحتاجون الى طبيب . انتم لكم . انتم وامكم ايضا . لم لا تذهبون لرؤية طبيب ؟ قولوا له اتنا نحس ببعض المرض ، انتا لا تستطيع رؤية حجر هائل في مر الحديقة الامامية . يمكنكم ان تتحصوا ابصاركم . ليس هناك ضعف في ابصارى . استطيع الابصار جيدا . نعم ، استطيع ان ارى الاصابع الثلاثة . حسنا ، اصبعين وابهما . انهم ثلاثة فقط . ذكى جدا . ليس هناك ضعف في ابصارى . لا ، لا ارى اطيابا . انكم مثل امكم . اقول لكم ان هناك حجرا ضخما في المر . لا ، لن آتني معكم الى الخارج . انتى باق حيث انا . لن اخرج . لن اتحرك حتى يزاح ذلك الحجر . شرحت وجهة نظرى بوضوح . ردوا على التليفون . اهى مكالمة لى ؟ انى قائم .

نعم ، أنا بخير . لا ، انه أمر غير سخيف . لماذا أخبرتك زوجتي ؟
اذا أردت المجرى ، فتعال . سوف تضطر الى القفز من فوق الحجر الكبير .
لا تخطوه العين . تعال وسوف تتحدث عن ذلك . بكر بالحضور .
حسنا ، يمكن أن نتناول القهوة معنا . نعم ، نعم ، ستسعد ماري لرؤيتها .
سوف تكون الأمور على ما يرام ، لست مشغولا . نعم ، سوف آراك .
تذكر ان الحجر وراء البوابة . مع السلامة الآن .

بلى ، ان بل قائم لتناول القهوة . لماذا أكتم عنه خبر الحجر ؟
انه صديقى . انكم جميعاً تتأمرون ضدى . وربما أخبرت أمك واباك بالأمر .
هل تظنين انى اعبا . اوكل لك انتى غير عابء . غير عابء باى شخص .
انتم جميعاً ضدى . اعرف . هذه مكيدة من نوع ما . كيف اعرف سبب
مكيدتكم لى ؟ لا اعرف كل ما تصنعون . انتى لا اعيش داخل رؤوسكم .
ماذا قلتم لهم ؟ هيا ، أخبروني . ام انكم خائفون من قول الحق لى ؟ الم
أقل لكم ؟ شيء بسيط كالحجر الضخم في المر وانتم ماضون في تشويه
الحقيقة لتناسب هوامكم . حسنا ، لم اخدع بمكيدتكم . كلكم جميعاً .
سوف ترون . دعوا بل يأتي . انه صديقى . سوف يؤيذنى . سوف ترون .
سوف يحضر حالا . سوف ترون . اظن ان سيارة وقفت بالخارج .
اظن انها سيارته . السيارة الزرقاء . لا ، لا تزعجوا انفسكم . ساذهب
إلى الباب بنفسى . سافتح له ليدخل .

اهلا يا « بل » ، سعيد بمقدمتك . هل قفزت من فوق الحجر . انت
شاب فتى . لكنى لا افعل مثل ذلك . ادخل . ادخل واجلس . لقد قفزت
من فوق الحجر . فيه ، افعلت ام لم تفعل ؟ ليس هناك حجر ! ما تقول ؟
لا حجر في المر ! لا حجر ! انك منحاز لهم ، هذا واضح . انتى مصر
على ان هناك حجرا بالمر . ما الذي حل بكم جميعاً . هل انتم جميعاً
عيان ؟ اقول لكم ان هناك حجرا هائلا . ولن احركه . هذا نهائى .
لا ، لن اذهب الى المكتب . لا يمكنني . لماذا يجب ان ارى طبيبا ؟ ليس
بى ما يدعو لذلك . انتى طبيعى تماماً . اذا كانوا يظلون كذلك فهذا شأنهم .
لست مسؤولا عنهم . انها مؤامرة لطردك . طيب ، دعهم ينصلونى .
ماذا بهم . عندي بعض المخارات . سوف نعيش عليها حتى تنتفع بهذه
الغمة . « بل » ، انك صديقى ، وانا اقدر نصحتك ورأيك حق التقدير ؛
وعليك ايضاً ان تقدر رأيني . المدادة طريق ذو اتجاهين ، وليس
كذلك ؟ الا ترى انك انت المخطئ لا انا ؟ تريد مساعدتى . انهم ذلك . هذا
ما تقوله ماري لى دائمًا . حتى اولادى يريدون مساعدتى . ولكن هذا

كيد وعنجهية . ليس هناك من عيب في ، الا تفهم ذلك ؟ هناك حجر كبير بالخارج ، ولن اخرج حتى يزال . اهناك ما هو ابسط واكثر صراحة من ذلك ؟ ومع هذا تعبدون وتزیدون في موضوع زيارة الطبيب . لا اريد ان ارى طبيبا . لا احتاج الى اجازة . لست اعمل اكتر من اللازم ولست مجدها او اي شيء آخر .

لست مريضا ، هل تفهمون ذلك ؟ انتي طبيعي مثلكم تماما . لست مريضا . هل تفهمون هذا ؟ ليس هناك عيب في انكم لا ترون حبرا . انتي ارى حبرا . فلماذا يكون الامر انتي مخطئ ، وانتي مصيبة ؟ انتي ارى ذلك الحجر . اراه واضحا كما ارى اصابعى هذه . واذا لم يحرك هذا الحجر فسلقني هنا . اخبروني بما هو ابسط من ذلك . اخبروني . اخبروني . لا تفروا هناك هكذا . تكلموا . قولوا شيئا . لم تحملقون في هكذا ؟ الا تفهمون ؟ انها مسالة بسيطة . مسالة بسيطة . ما الذي يمكن ان يكون ابسط من ذلك ؟ سوف تلقي مرة اخرى يا « بل » ، وعد . هذه مسالة بسيطة . مسالة بسيطة . ماذا دهى الجميع ؟

بلى ، انك الصديق الوحيد لي يا « بل » . طوال السنوات العشرين الماضية ظلت الصديق الوف . سوف تلقى لرؤيتين ، لرؤيتنا بانتظام . حتى الاولاد لا يتلون مرارا . وحين يحضرون المغار معهم يبدون فزعين . يتحدون همسا . وبعد ذلك يذهبون انك الوحيد الذي يأتي بانتظام . وظللت ماري معي دائما . انها تعمل كثيرا . طول الوقت . لقد ربت الأطفال . انهم يرسلون شيئا كل شهر . وماري تعمل لتعين على الحياة . نى منظر هنا بحقيقة ولكن الحجر ما زال باطيا هناك . ضعف بصرى يلكى ما زلت استطيع ان ارى الحجر . طول الوقت . هل تعتقد انهم سوف يبعدونه ؟ هل انت متأكد ؟ تظن ذلك يا بل ؟ انه لا يرجميل ان يكون لمرء صديق . سوف يبعدون الحجر يوما ما . اعرف انهم سوف ينفعون . عتقد كذلك ايضا . انى اذن لسعيد . سعيد جدا . سعيد جدا يا بل . سعيد جدا .

الشاعر والدولة

محمد بدوى

ملاحظات أولية

لا تزعم هذه الدراسة لنفسها الا انها مجرد محاولة لمسياحة ملاحظات أولية ، ذلك انها تخوض في خضم هائل ، لأنها تتعرض لعلاقة الشاعر بالدولة . وهما — الشعر والدولة — من اخطر ظواهر حياتنا وواقعنا وتاريخنا : او لاهما « ديوان العرب الاول » . وثانيهما « الجهز الذي يمتلك آلة عنة لم يمتلكها جهاز آخر . وتاريخ الشعر والسلطة هو — بدءاً — تاريخ تنافر . وقائمته مشوهة في أماكن متباينة ، من كتب لا يعرفها سوى الخاصة . وضائعة بضياع جزء كبير من كتب نراينا . ومفهيم احياناً لكن يحضر نقيضها الشعر — الارجوزة . والشعر — المدح . او الشعر زهرية الورد ابنة « التي تتراءى مع المقدمة والعنوان اورن » . والفولاذ التي اتفاتها الشموس . في بيوت — بعد — لم تنقسم على نفسها .

وبرغم ان التقصي التاريخي للعلاقة في سياقها التاريخي والتراصي العربي مهم ودال ومضيء ، الا اننا لن نصرف فيه ، على الأقل بسبب دن ضيق الحيز والوقت ومتطلبات المنهجية . اننا فحسب سوف نشير بصورة سريعة ومكثفة وحادية الى بعض ما يضوئ ويكشف هذه العلاقة في الشعر العربي المعاصر في مصر وبالتحديد في شعر ثلاثة من اجهز شعراته ، هم صلاح عبد الصبور ، واحمد عبد المعطى حجازى ، وأمل دنقل ، الذين يشكلون — برغم تبايناتهم — فريقاً ادبياً ، تقارب اصول شعراته الطبقية ، ومواضعاته الفنية مذجلية دراسة غيرهم ، وبخاصة الشاعر المتميز محمد عفيفي مطر وشاعراء السبعينيات ، لأن شعرهم جديعاً ، يثير اشكاليات مختلفة عن شعر هؤلاء الثلاثة ، ان لم يكن شعرهم نقضاً لشاعراء هؤلاء الثلاثة ، ولذلك فهو نقض له وقطيعة منه .

ادرك اسلافنا عبر وعي حسى ، في فترة ما قبل الاسلام ، اهمية دور الشعر في حياتهم ، او لنقل بدقة انهم ادرکوا « الوظيفه الاجتماعية للشاعر في مجتمع قبلى صحراوي بسيط ، تراتبه الاجتماعي غير حاد ، لانه يعتمد على علاقات القرابة ، والانتاج البسيط ، وينتفى فيه وجود جهاز اداري معقد ، ومن ثم فقد تصور المشهد صراع القبيلة والقبيلة ، وتراجع صراع مجتمعات القرابه الاجتماعى الحاد والمعقد . في هذا المجتمع كان الشاعر هو ناصح القبيلة الاخلاقى وحكمها الذى عركته الايام ، وهو قبل ذلك كله يتميز بمزية القراءة على انتاج لغوى ، كيفية خاصة وفاعلة ، حيث يمنع النسق الاجتماعى تنظيمه وتبريره ، مدافعا عن القبيلة زائدا عن شرفها ونسبها ومحرماتها ، داحضا القبيلة الأخرى ، ومن ثم فهو « فارس الايديولوجيا كصنوه » فارس الحرب ، بل قد يصبح اكتر اهمية منه ، ولذلك كانت العرب تولم ان نبغ فيها شاعر ، لأن نبوغ شاعر يعني ان القبيلة قد انجذبت من ينتاج ويعيها بالأشياء ، في ضرب من الانتاج الفكري الذى اختلط فيه العلم بالايدلوجيا برؤية العالم .

لقد كان الشعر للعرب العلم الذى لا علم بعده ، وهو ما يفسر ذلك الامرط فى الوصف المكانى من ذكر للأماكن والفلو فى تفاصيل الحياة ، وتنبع المعارك والأنساب ، وهو ايضا ما يفسر ان بامكاننا ان نقيم من هذا الشعر « مرآة » — حتى لو كانت مشذرة ، فبامكاننا ان نلم شتاتها — لحياة العرب آنذاك ، ومعتقداتهم ، وطرائق عيشهم ، وسلوكيهم ، ورؤاهم للأشياء ، بحيث يبدو النص الشعري العربى نصا جاما لكل اشكال الوعى والحيوات والادراك .

بيد ان القول متجدد وهذه العلاقة يبدو تبسيطها مخلا ؛ والاخرى ان الانسجام وجه من وجوه علاقة الشاعر بالمتعدد الاجتماعى الذى بحثا في اهابه ، وبوسعنا ان نرى تجليات هذه العلاقة في ثلاثة وجوه :

١ - **علاقة تناجم** : حيث الشاعر جزء عضوى مندمج ، بقبيلته ، حامل لنسبتها الفكرى ، مدافع عن وذائفه عن امجادها ومناخها . وفي هذا الاطار تبدئنا اسماء مثل لبيد والسمؤال بن عاديه والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم .

٢ - **علاقة تناقض** : حيث الشاعر صطوق ، خارج على قبيلته وعلى النسق الفكرى والاجتماعى السائد في الجزيرة العربية

ومجتمعها ، ومن ثم فهو « مسلوك » و « منبوز » يمكن للسترين والتجار والقبائل فيغير عليهم ، ويستلب اموالهم ، ويحيا في جماعة بديلة من الصعاليك والمبودين والفقراء ، في نمط من العيش يقترب من مشاعية المال والسلاح ، يتميز بمسحة من التكامل الاخوي الطوبوي . وأشهر هؤلاء الشعراء الفرسان عروة ابن انور و الشنفرى و تلبط شرا .

٢ - علاقة توسط بين التناجم والتناقض : حيث الشاعر يتراوح بين الاندماج في القبيلة والخروج عليها اعراضاً وقيمها ، فقد خرج عنترة على عبوديته ، وتمرد امرأة القيس على اخلاق قومه ، ونبذ طرفة .

وقد شحيحت هذه العلاقات مع مجئ الاسلام . الذي كان تاسيساً لنسق نظري مغاير للنسق السابق عليه ونفي له ، ونصرور المشهد علاقة جديدة ، لها آلياتها المختلفة ، اذ حاول شعراء القبائل نفي النسق الجديد عبر هجاء مؤسسه ، وحين بدأت تبلور قسمات الدوله الجديدة في « يثرب » القائمة على اساس الاسلام بدا شاعرها حسان بن ثابت عراكه الشهير مع هجائي الرسول . وبرغم ان القرآن ينفي عن ارسول صفة « الشاعرية » نفياً بيطنا بدللات قدحية ، وبرغم اقتران الشاعر في القرآن بالكذب لانه يقول ما لا يفعل ، الا ان النبي كان يدرك اهمية الشعر في النزال الايديولوجي ، فكان يحسن حسان على هجاء اعدائه قائلاً « اهجم وروح القدس معك » وكان هذا الهجاء يصل الى مستوى لا يرضاه الاسلام ، من ذكر للأنساب فقد اوصى النبي شاعره قائلاً « اذهب الى ابى بكر يعلمك انساب القوم فان لكلماتك عليهم مالوقع السهام في غلس الظلام » .

لقد كان الصراع بين الاسلام والنسق النظري وايديولوجي محتملاً ومريراً ، مما يدل على ان ما ندعوه بالنسق الجاهلى لم يك هشا وسطحياً ، والآخر انه كان نسقاً قوياً مكتملاً ، والا لسمى على النسق الجديد نفيه ولقد انتقل نزال حسان مع شعراء « الجاهلية من مرحلة الى اخرى ، واعنى ان هذا الصراع حتى قبيل دخول مكة كان صراعاً يقوم بين شعراء ، أحدهم ينتمي « لدولة » وليدة والآخرون ينتمون الى قبائل ، ذلك ان علاقة الشاعر بالسلطنة ستدخل طوراً جديداً ، اهم سماته استخدام آلة عنف الدولة ، وبعد الاستيلاء على مكة اقوى قلاع رفض الدين الجديد ودولته ، وعفا النبي عن اعدائه مطلقاً اياهم ، واصر على قتل بعض الشعراء من هجائيه وقينتين كانتا تتغنىان بهذا الهجاء ، وهكذا اطلق محمد سراح عتاة قريش ، الذين حاصروا بالسلاح وقتلوا الشعراً .

وإذا كان أفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته ، الا اذا كتبوا ما يدعم الاخلاق ويحذد البطولة اي «لا اذا حولوا قصائدهم الى اسمنت» يحافظ على اعادة انتاج علاقات الانتاج على حد تعبير التوسيع فان عمر ابن الخطاب قد هدد الخطيئة بقطع لسانه لهجائه. للزبير قاتل بن بدر . ذلك لأن «اهجاء يعني انك تتقول في الرجل ما ليس فيه . وهو الامر نفسه اذا كان الشعر نسبيا . ولذلك تغزل احدهم في شجرة ، دون عمر نهاه عن الغزل بالنساء ، ذلك لأن النسب يعنى وطء المحرمات ، وان يتغول الشاعر في الرجل ما ليس فيه او بطا المحرمات فهذا معناه انه يدعى نسبيا الى الخروج — ولو كان مجانيا — على المجتمع وسلم قبده .

ومع دخول العرب في مجتمع أكثر تعقيداً . ادرك الخلفاء دور
الشعر ، فن العرب الأول فيما يقال في صياغة الرأي العام وتجسيمه .
يتتحول الشعراء إلى مداحين ، أى احترفوا المدح ، وقفت المدحة ؛
وأصبح الشاعر أسيئ تناقض تصعب مجاوزته ، فهو من جهة صار
واحداً من بطانة الحاكم أى جزءاً من فئة اجتماعية تتمتع بوضع مالي
وطبقى متميز وبوجهة اجتماعية عالية ، ولهذا فإن عمله يتحدد في
صناعة أيديولوجيا السلطة ، وهو من جهة أخرى يحاول أن يكون شعره
حالياً للشعر . وقد حفل المتن الشعري للشاعر لشاعر القرن اللاحقة
للقرن التحرري الأول بهذا التناقض الصعب ويكتفى أن يقرأ المرء في شعر
واحد من كبار الشعراء كابي التواص ليرى هذا التناقض واضحاً
حسناً :

غير انى قاتل مَا انانى
آخـد نفسى بتألـيف شـء
قـائم فـ الوـهـمـ .ـ حـتـىـ اـذـاـ ماـ
فـكـانـىـ تـابـعـ حـسـنـ شـءـ

مل مل بیکی علی رسم درس و اتفا ما خر لو کان جلس(۲)

لقد استبدل الشاعر الخمر بالطلال . ووضع الخمرة في موضع سامق . حتى أنه لتحكى قصة الأمم ، بل يدق معناها منتسباً على الدرك :

دق معنى الخمر حتى
كلما حاونها ابتدا
رجع الطرف حسيراً
لـم تقم في الوهم الا
فـتـى يـدرـك ما لا
هو في رجم الطـنـون
ظرـرـ من طـرفـ الجـفـونـ
عن خـيـالـ التـرـجـونـ
كـذـبـ عـيـنـ الـبـقـينـ
يـتـحرـىـ بـالـعـيـونـ (٢)

ان معنى الخمر لدى ابى نوامن مراوغ ومتکبر زمتعند ، ولم يستأ هنا بازاء تقصيه . لكن ما زرید تأکیده انها ترتبط لديه بالعزم وبتاتردة على الانارة ، وصعوبة الادراك ، وهي صفات توصف بها فتوة الله .

ومهما يكن الامر فقد رأى الشاعر فيها تجربة مغايرة عن سبقة بيد ان هذا الشاعر مدح في نهاية الامر وهو عضو في بناء اجتماعي وايديولوجي . وبين هنا ثنيهم ان بناء الخلفية عن صفتها :

اعر شعرك الاطلال والد من المفرا

فقد طال ما ازري : به نعتك الخمرا

دعانى الى نعمت الطلول مسلط
تضيق نراعى ان اجور له امرا
فسمع امير المؤمنين وطاعه
وان كنت قد جشمته مركبا عرا

وقد يبدو موقف الخليفة غير مفهوم للبعض من الذين يرون أن الشكل في الشعر ثانوى ، فلماذا ينحاز الخليفة الى بقاء الطالب والدمن ويرفض نعت الخمر . غير ان خروج الشاعر على التقليد الشعري العربى الذى يقضى بالبقاء ببقاء الأطلاط خروج على ايدىولوجيا هذا الشعر ، ومن ثم ، خروج على ايدىولوجيا المجتمع ، وهو امر جد واضح لدى ابى نواس ومسلم بن الوليد وبشar وغيرهم .

ومهما يكن الأمر فلننا ان نفصل في هذا الامر هنا ، يكفي ان نشير الى ان تفريح الوظيفة التي كان الشاعر يضطلع بها دن اصباح اخلاقي الى مراح قد انتج تناقضات جذرية في نفس الشاعر ، لم يحل الا في لحظات تاريخية معينة ، وذلك حين تماهى الشاعر المراح من مدوحه ، وهو ما نجده في حالة المتبني مع سيف الدولة او ابي تمام مع المعتصم او ابي نواس مع الامين . كما ان هذا التفريح قد حرم النص الشعري العربي من مزية تخلله للمتحد الاجتماعي ، لاته حرمته

من ان يعبر عن الناس ويصوغ اشواقهم ؟ ونتيجة لهذا انه اساح الناس بوجوههم عنه ، وبدأ عصر ازدواج الادب بين شعر بلاط وفنون قولهة اخرى يخلقها الناس ويصوغون عبرها اشواقهم وليسن قيمهم وأحلامهم كالسيرة واللمسة والليلة ... الخ .

وإذا كان ابي نواس قد سجن غير مرّة فقد اعدم بشار وقطع لسان آخر من الشعرا العبيد بعد ان صور في شعره مواتعته لاحدى الحرائر . كما صلب الحلاج وغيره ، وهكذا كانت علاقة الشاعر بالسلطة علاقة تهر وتناحر . لكن هذه العلاقة لم تصل الى اوجهها الا مع حركة شعر التفعيلة .

السلطة في الفص الجيد

(٣)

لم يواجه الشاعر العربي السلطة بامتداد التاريخ العربي كما واجهها الشاعر الحديث ، فشعر التفعيلة منذ بدايته مسكون بالسلطة ، هي هاجسلاه وبؤرتها ؟ ومعيار حداثته الأول . لقد نشأت هذه الحركة في سياق تاريخي محدد ، فكانت شاهدة ، بمعنى انها كانت تجيئا حيا من تجليات الجدل الاجتماعي في هذا السياق . ومن الخلل النظر الى هذا الشعر بوصفه مجرد انجاز تشكيلي فحسب ، فقد كان الخروج على النسق العروضي التقليدي كما حده الخليل ، وتوظيف الاسطورة واللجوء الى الرموز والاقنعة ، والفارمة في خلق تصحيدة الموقف الدرامي ، كان ذلك كلّه سعيا لانتاج نص مفابير جديد ودالة مغایرة وجديدة . ولست اظن ان علينا ان ندخل في جدل عقيم حول اول تصحيدة «رائدة» واول شاعر رائد ، لأن حركة شعر التفعيلة لم تك انجاز فرد وحيد والا فقدت اسباب وجودها ونهايتها . وإنما كانت تعبيرا عن شوق عميق للتغيير ، تغير الشعر والثقافة والواقع ، وهو شوق مجاوز لأن يكون انجاز فرد متميز «عقبري» ، والآخر انها كانت ضرورة موضوعية ، ومن ثم فهي تعبير عن الحركة اطواره في المجتمع في هذا الوقت منذ بداية الخمسينيات تقريبا . نفي هذا السياق حدثت النكبة في فلسطين ، مع بداية انتهاء ظاهرة الاستعمار المعلن في شكل وجود قوات عسكرية ، وتضخم دور المؤسسة العسكرية ، وبدا ان «اللبيرالية» في هذه المنطقة من اطراف النظومة الرأسمالية قد فقدت مبررات وجودها ، اذ اسفر تاريخ الراسماليات المحلية عن بنية هشة عاجزة عن انجاز ما حققته المتربولات من اهداف قومية واقتصادية وديمقراطية .

وقد يبحث البعض في اسباب فشل «المشروع النهضوي» للبورجوازيات العربية عبر كتابات مثقفي «النهضة»^(٥) ، لكننا نرى ان هذا الفشل لا يمكن ان يرى الا في طبيعة الراسماليات المحلية في الوطن العربي ، وهى طبيعة ناتجة عن موقعها في المنظومة الراسمالية العالمية . لقد كانت الراسماليات الغربية تتتطور وفقاً لمنطقها بوصفها راسمالية ، تبغي المنافسة ، والتراكم، ومن ثم تبحث عن اسواق للتصدير ، تصدير السلع وروعس الاموال معاً ، ولم يك امام هذه الراسماليات الا ان توحد العالم عبر استعماره . اما الراسماليات العربية فلا يمكنها ان تسير مسيرة شقيقاتها ، فقد تم ارساء قواعد التبادل ، ولم يعد امامها سوى ان تخاق المجتمع المحلي الاستهلاكي قائنة بالانصواء في المنظومة الراسمالية العالمية ، دون ان تنجز ما انجزته بعد ان استعمرت ودمرت قواها وبنهاها الذاتية ، وعجزت عن خلق مشروعها التنموي ، ومن ثم ، الحضاري ، الخاص .

فـ مثل هذا الوضع كـيف تبدو «الثانية»؟

من المؤكد ان الاجابة على مثل هذا السؤال غير هينة ، لأنها تبغي ان تنجز تحديد بنية الثقافة وتحديد مستوياتها ومتناقضاتها هذه المستويات ، ثم تحديد وظيفة «الابيديولوجيا في التشكيلة الاجتماعية العربية الحديثة» ، ودورها في علاقات التبعية البنسوية . ولا يدعى هذا المقال ان عليه ان يجيب على هذه الأسئلة ، وحسبه ان يطرح فرضية أولية يمكن اختبارها وتطويرها وتعديقتها في معالجات اخرى .

من الملاحظ ان الراسماليات العربية لم تخلق ثقافة واحدة متجانسة بل ثقافتين عدة ، ويمكن اختصار هذه الثقافات في ثقافتين متضادتين هما الثقافة الدينية والثقافة المدنية . واذا كان من السهل ان نرى الثقافة الدينية في بنية واحدة هي الثقافة الاسلامية في تفسيرها السنى برغم ان هذه الثقافة تمعج بالمتناقضات ، فان من البسيط المخل ان نرى في الثقافة الثانية مجرد ثقافة مدنية تحتوى على تناقضات ومحـاوار ، فالثقافة الليبرالية تتبادر في اسماها الابستمولوجية مع غيرها كالثقافة الراديكالية ، كما ان تفارق معها في وجودها الانطولوجى بوصفها تعبيراً عن جماعة او نئة او طبقة .

كما ان هذه الثقافات مشوهة ، بمعنى انهما تفتقر الى التجانس البنوى ، واعتماد اطر مرجعية متباعدة ، مما يؤدي الى وجود تلفيقات وتشوهات . ولو اعتبرنا رفاعة الطهطاوى مثلاً رأساً لثقافة بعضها ، فسوف نتمكن من رؤية هذه التشوهات ، ودراسة موقف رفاعة من

ظاهر الحضارة الغربية ، ومحاولتها ايجاد نسب من التقارب القسري بينها وبين الثقافة الاسلامية دليل بين على هذا التشوه الذى سوف يتعمق بعد ذلك ليتبدى – واضحًا – في كتابات طه حسين وسلامة موسى .

وتبدى سمة اخرى مهمة في هذه الثقافات وهى افتقادها الى التأسيس بمعنى عجز هذه الثقافات عن التنسامي الرئيسي ، وصيورة كل منها الى دوره سرعان ما تنفلق ، ثم تأتى ثقافة اخرى لكي تستأنف النظر من جديد باذنة من حيث بدات الثقافة السابقة عليها ، ولذلك لا يمكن ان يرى جابر بن حيان في زکی نجيب محمود ، او ابن رشد وابن خلدون في شبلی شمیل مثلاً .

ومن السهل ان نحل المشكل بأن نقول مع باحث عربي ان البنية الابستمولوجية للخطاب العربي المعاصر تشير الى اعتمادها على سلطات ابستمولوجية مترادفة ، ومن هنا فهى تعبير عن الاختلاف بين هذه الاطر . سواء كانت تراثية او غربية ولا تعبير عن غفات او طبقات^(٦) . ان الاطر المرجعية تشارك دون شك في باوره قسمات الثقافة العربية ، لكن هذه الاطر دالة في حد ذاتها : علماً لجا المثقف البورجوازى العربى الى ماركس دون غير او غرويد . ولماذا لم يلجا البورجوازى السلفى الى ابن رشد وابن خلدون في حين انه تبنى الاشعارى واللغوى وابن تيمية . فضلاً عن ان من الصعب التسليم بأن السلفى العربى البورجوازى مجرد تعبير عن اطار مرجعية تحيا في زمن غارب . بل ان الانتقال من التراث الى الواقع مفاجئ يغير من هذه الاطر ، والاخرى ان السلفية هي مجرد تكيف ايديولوجي لتراث كان استجابة لتغيرات واقع مختلفة ، وفي هذا التكيف يمكن الفارق بين محمد عبده – مثلاً – وبين ابى حنيفة وبين محمد ابو زهرة وبين القييم .

ان الفرار من وضع الثقافة في المجتمع والتاريخ يتود الى الفرار من طرح اشكالية وظيفة الثقافة في تكوين اجتماعى محدد ، ومن هنا يلوح لى ان المسؤال عن مثل هذه الاشكاليات يجد اجابته اذا استعنا بمفهوم التطهور غير المتساوى للتسلیكية الاجتماعية والاقتصادية العربية ، حينئذ يمكن ان نجد تفسيراً لتعدد الثقافات وتعدد الاطر المرجعية ، بل تأثير الوسائل الناقلة لهذه الاطر . وتتأثر المؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية والدور التاريخي للمثقف التقنى الذى كان غالباً مندغماً في الفئة الاجتماعية المرتبطة بالسلطة . ودون الاطالة اوجز ناطرح الفرضية التالية :

لقد كانت وظيفة الأيديولوجيا في هذا الوضع التاريخي تصرف إلى تحقيق وظيفتين : أولاًها ضبط عملية البنية البنوية للمركز الرأسمالي ، سواء أكان ذلك بتبنيّ أيديولوجيا الاستعمار وثقافته ، وتوجه إعادة انتاجها ببنقلها إلى وضع معاير للوضع الذي نشأت فيه ، أم بالدعوة إلى الانتقاء منها . وقد قام بهذا الدور متجدون للثقافة هم بالتحديد دعاة الليبرالية الغربية ، وثانيتها قعميون أيديولوجيا السلطة الحاكمة . ووضعوها في صورة من الاستمرارية التاريخية . وفرضها على بقية الطبقات الاجتماعية . وقد نبّهت هذه الوظيفة بالثقافة السلفية بوجه عام .

وقد نشأت حركة شعر التفعيلة في هذا السياق الثقافي . محاولة أن تطرح الأسئلة التي غابت طويلاً عن السياق الثقافي العربي . ومن هنا برزت إلى الوجود الوظيفة الاجتماعية للشاعر .

الشاعر والنبي

(٣)

الشاعر لدى شعراء التفعيلة في مصر نبي . وهو يختلف عن « الحكيم الاهيائى » الذي عركه الأيام فيجيء شعره « اختزالاً لتجربة عريضة »، في بناء منطقي يحاكي منطق الطبيعة ووضوحها . ويربط صلاح عبد الصبور بين الشاعر والنبي وانفليسوف في قرآن واحد ؛ ذلك أن هؤلاء هم أقدر الناس على الرؤية الصحيحة للحياة البشرية ، والتوجّل في الذات . ورؤية ما لا يرى الناس العاديون الغارقون في حياة يومية خشنة متشارعة الخطوط ، حيث يصبح البحث عن الرزق لتلبية حاجات الإنسان هما أساسياً تشحّب بجواره كل المهموم ، ولذلك يستعير عبد الصبور من النبي « العربي قوله الشهير (إنى أرى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم ما أعلم لضحككم قليلاً ، ولبكيرتم كثيراً ، ولما تلذذتم بالنساء على النرش ، ولخرجمت إلى المصعدات تجأرون إلى الله ، والله لو ددت أنى شجرة تعضد ؛ والله لو ددت أنى شجرة تعضد) (٧) ».

وإذا كان أحد وجوه تميز النبي عن الناس ، أنه يرى ما لا يرون ، ويسمع ما لا يسمعون بسبب اتصاله بالقوى العليا المفارقة لنا في الطبيعة والكون فاته يحزن لما يراه في الناس من نقص أو عيب ، فيحاول جده النهى عن المكر والأمر بالمعروف . انه لا ينفض يده من هموم الناس ليفرق في هموم ذاته الفردية الضيقة ؛ ذلك أن ذاته

مجاوزة لذاتها ، فالشاعر «أن ناصح قومه الأخلاقي ، ولذلك يحضر كثيراً كهرقنيطس الذي أشفق على البشر ، وعطف على أحوالهم (فما انقضى «لأسى عن وجهه يوماً ، وما خلت عيناه من الدموع)^(٨) . واهم ما يميز الفنان الشاعر عن الآخرين هو رغبته ذاته العارمة في عرض ذاتها ، على ذاتها . ومن ثم تصبّع ذات الشاعر مرآة تزاءج فيها صور الكون صغيرها وجليلها^(٩) ، فتعمكس كل شيء تراه دون تفريغ . وإذا كان النبي يحزن لما يرى من مثلك فإنه مثقل برغبته العارمة في وجه الحب . لا في تناها كما يعبر «البير كامو ومتقد بشهوة اصلاح العالم» كما يقول شللي^(١٠) ، ومن هنا يرد عبد الصبور على ناقديه «الذين وصفوه بأنه حزين قائلاً إن الفنانين والفنان هم أكثر المخلوقات استشعاراً للخطر . ولكن «الفنان حين تستشعر الخطر ، تعمدو لتشقى بتنسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون منهم يظلون يترعون «الأجراس ويسرون بماء الفم ، حتى ينتذروا» السفينة أو يغرقوا معها^(١١) . ومادام الشاعر على هذا التقدير من الأهمية لجماعته فإن عليه أن يتتجاوز «النظر في الذات والاحتفال به» اطهراً إلى موقف يصوغ فيه رؤية عقلية ولذلك يقول عبد الصبور (فما شاعر عندئذ في حاجة إلى التجول عن النظر «الداخلي» إلى النظر الخارجي في الكون والحياة . والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بالاهتمام تتمد لتتصبّع تجربة عatile أيضاً . تشتغل على محاولة لاتخاذ موقف من «الكون والحياة»^(١٢) .

وإذا كان بين النبي والشاعر والفيلسوف هذا التوافق . أي الاشتراك في المثلث رؤية عقلية للكون والانسان والطبيعة فان التعارض قائم كذلك بينهم ، ذلك أن النبي أو الفيلسوف هو في النهاية معلم بمعنى من المعنى ، وأنه لذلك يتوصل بالعقل إلى خلق نسق فكري عتائى وصارم ، لفته تعباسية ، على حين يخلق الشاعر كونه بطرائق الفن وسبيله سبيل الانفعال والوجودان ، ومن هنا يتوجه خطابه إلى القلوب . إن الفنان يقول كلمته ويمشي ، يتحدث أحياناً بالأمشئ وأحياناً بالصور وأحياناً بالতقرير الواضح ، يستعمل كراته الثلاث أو الخمس بيد واحدة كالبهلوان ، يجذب الامماع بالموسيقى . ويحقق بـ«الابصار بالافتونة» ، ويُخْبِئ المرارة في كيس «السل»^(١٣) .

وإذا كان عبد الصبور يقرن «الشاعر بالنبي والفيلسوف على هذا النحو» فان امل دنقل يرى أن جوهر الخلود هي أقاتيم الحق والخير والجمال ، وهي نفسها أقاتيم الشعر ، ومادامت هذه الأقاتيم تتغير من

عصر الى عصر فان مفهوم الشعر هنا متغير تبعـاً لتغيرها . وفيما يرى امل دنقول فان ثمة ثلاثة دوائر يمكن ان ينطلق منها الشعر هي دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الانسان وفي هذا الاطار فان مهمة الفن « هي تغيير الواقع » او شرف الحلم بتغييره (١٤) .

ومadam الشاعر يرى للشعر هذه الدوائر الثلاث وتلك الاقطانيم المحددة فان عمله ينصرف الى شيء مجدد هو العمل في اتجاه التغيير حتى « الحلم به ». ومن هنا يرى دنقول ان الشاعر في مصر يجيئا ظروفاً محددة لانه يسبح وسط جمهور يتغاضب معه ، ومن ثم فان عليه ان يقيم علاقة تخلل للجمهور ، لا ليكتسب انصاراً لنفسه محسب وانما أيضاً للقضية التي يحملها ويعلم على صياغتها في شعره (١٥) .

ان « الشاعر في منظور امل دنقول هو قزيـن النـبيـن والـفـيلـيـسـوف ». لأن عليه ان يكون متبيناً لقضية محددة ، فضلاً عن تبنيه لقيم الحق والخير والجمال لا في وطنه محسب بل في « العالم كلـه »، ولذلك تبدو صورة الشاعر لديه على هذا النـطـوـ .

واحد من جنودك يا سيدى
تطعوا يوم مؤته مني اليدين
ماحتضنت لواعك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدى (١٦)

ومن الجلى ان الشعر هنا دين او عقيدة وان « الشاعر » مؤمن قوى الامان ، واذ ينجـا النـصـنـ الىـ الاـشـارـةـ الىـ مؤـتهـ فـانـ يـفـجـزـ فـيـ ذـاكـرـناـ سـيـلاـ منـ المـعـانـىـ المرـتـبـطـةـ بـالـشـهـادـةـ وـالـفـداءـ .

ولدى احمد عبد المعطى حجازى لا يختلف الامر كثيراً ، وبرغم انه لم يكتب كثيراً عن تجربـةـ الشـعـرـةـ كماـ نـقـلـ زـمـلـاؤـهـ عبدـ الصـبورـ واـوـدـنيـسـ وـالـبـيـاتـىـ فـانـ نـصـهـ الشـعـرـىـ يـشيرـ الىـ المـلامـعـ العـامـةـ لهـذاـ الغـمـ . ان حـيـازـىـ يـاحـ علىـ مـفـهـومـ الغـنـاءـ ولـذـكـرـ غـلـانـ الشـاعـرـ مـغـنـ (يـبـحـثـ عـنـ حـلـمـ يـرـتـديـهـ) وـحـينـ يـجـدـ المـفـنـ حـلـمـهـ . فـانـهـ يـنـطـلـقـ فـيـ الغـنـاءـ دـاعـيـاـ اـهـلـهـ إـلـىـ تـبـنـىـ الـحـلـمـ ، حـيـنـذـ يـرـىـ الشـاعـرـ نـفـسـهـ خـلـيـةـ مـنـ خـلـاـيـاـ الشـارـعـ لـأـبـلـاتـاـ غـرـبـيـاـ عـلـىـ الرـصـيفـ ، لـاـ هـمـ لـهـ الاـ المـراـقـدـةـ (١٧) .

الكلمة طير
عصافور حر
والكلمة سحر
اربعة حروف صادقة النبرة .

(٤)

تكتف نصوص الشعر المصري المعاصر عن وعن عمق بطبيعة علاقة الشاعر بالسلطة ، لا في تجسدها عبر علاقته بالفرد الواحد الحاكم فحسب ، ولكن من خلال جزئيات الحياة ، أى من خلال انعكاس «السلطة في المستويات البنوية المقدمة». إن السلطة في هذا الشعر ليست فحسب سلطة جماز للضبط والرقابة ومن ثم سلطة قهر سياسي فقط وإنما هي ممارسة للصراع في اعقد مستوياته ، ولذلك تتبدى في «الابيولوجية والسلوك البشري وعلاقة البشر» ، مما يعني أن دراسة مثل هذه العلاقة تخرج عن طوقنا هنا . ويرغم أثنا نرى السلطة انعكاساً معيناً لحركة الابنية «الاجتماعية» : «الاقتصادية والسياسية والإبيولوجية والنظرية إلا أثنا سننصر هذا المقال عن دراسة العلاقة المتقدمة بالسلطة الدولة ، أى بالجمائز الذي يحقق الهيمنة الطبيعية لطبقة أو تحالف طبقي .

في «الديوان الأول لصلاح عبد الصبور» «الناس في بلادى» يتبدى الوعى بالسلطة وانعكاسها منذ العنوان الذي يجمع في مربان واحد بين الجماعة «الناس» والواقع «التاريخي والجغرافي» : «بلادى» . ويهمنا هنا قصيدة عودة ذى «الوجه» (الكتيب : ١٨)

هل عاد ذو الوجه (الكتيب
ذو المنظرة البكماء والأنف المقوس والمندوب
هل عاد ذو الظفر الخضيب
ذو المشية التياحة والخيلاء تنقر في الدروب
لحسنا من الاذلال والكبب المرقش والنعيب
ومديننى معقودة الزنار
عمياء ترقص في الظلالم
ويصنف التقاد والتراد والحاوى الطروب
في عرس ذى الوجه (الكتيب
من أين جاء
.
ويقول سادتنا الاماجد حين يزروون الجبين
شلن الشتمعت العزلفين

من السماء ..

من أين جاء

ويظل أهل الفضل فينا حائرين

ويغتمون على مسلبهم وهم يتلاعطن

هذا ابتلاء الله ! هذا من تدابير القضاء

من أين جاء ؟

ويقول أصحابي وهم كالزعزع النكباء قوية

العزم يلمع في عيونهم وتجرى في عروقهم الفتوة

من الجحيم

وكيف جاء

هذا أبو الهول المخيف

نصب السرادق عند باب مدینتى للقادمين

والعائدین

والهاربين إلى الفضاء

والوالجين إلى البناء

لا ! لم يدع أحدا ..

يا لا والقى دونه هذا السؤال

من خلق الدنيا ؟

الملتحون تهلووا ، واجب رائهم بصوت مستفيض :

الله خلقها ! وهذا لا يصح به سؤال

وعوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكثيب إلى اليسار

ورمى يجمع الملتحين إلى الدمار

والأمردون تاملوا ، واجب رائهم بصوت مستفيض

لا نستطيع ! بل نحن نعرف ! انه قدم الطبيعة

وعوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكثيب إلى اليسار

ورمى يجمع الأمردون إلى الدمار

وتقدم الدجال والقواعد والقراد والحاوى الظروف

وتضعضعوا ! قالوا : معاذك ! انت خالقها ، آجل

انت الزمان

انت المكان

انت الذى كان

انت الذى سيكون في آتى الاوان

وعوى أبو الهول المخيف وقلب الوجه الكثيب إلى اليمين .

وهي قصيدة ذات سمات اليجورية وافضة ، بل هي ان اردنا

الدقة تعتمد التمثيل الكثائي أساساً لها .

والتمثيل الكثائي بنية من الأحداث التاريخية أو الأفكار أو الأشخاص . تشير على نحو متزامن إلى بنية أخرى . وهو ينبع على الاستقلال الظاهري للأشياء والأشخاص ، لامه يقوم على المعادلة . على حين يقوم التشبيه على المقارنة . ويقوم كل من الرمز والاستعارة على الاستبدال ولذلك يصفه كولردرج بأنه محاكاة جوهراء يربط التوهم كييفيا بظلال الأشياء^(١٩) . ويرى جار عصفور أن التمثيل ينطوي على فرار من المباشرة التي تصطدم بعائق سياسية أو دينية أو اجتماعية . ولذلك تبدو البنية البسطحية لتمثيل برغم جاذبيتها الظاهرة . وكانها تلع على لفت الانتباه إلى بنيتها لتحتية المحددة . فلا تكمل دلالة الأولى الا بوصفها دليلاً على الثانية . ولا يغدو الأول للبنية البسطحية مفهوماً الا باقتراحه بالمعنى الثاني . الذي هو لازمه واصل دلالته^(٢٠) .

وتقدم القصيدة انقسام المجتمع وتقايره ، فثمة امتنق حامل حلم التغيير وحارسه ، وثمة من ناحية اخرى **الديكتاتور** الذي يتصف بضيق الأفق والتسلط والانغلاق . وهو — برغم ذلك يظن نفسه الوحيد القادر على النظر السنديد الصحيح ، بل يملؤه الاحساس بأنه بديل « الامة » ينطق باسمها ويواجه اعداءها . واقتسمات الجسدية التي ترسمها القصيدة (ذو الوجه الكثيب ذو الفطرة البكماء . والأنف المقوس والنذوب) تشير إلى شخصية تاريخية معروفة . وإذا تابعنا التصيدة حتى نهايتها . واستخدام الشاعر لسيطرة ابن الهول الذي أقعى على باب المدينة . وربما بالجميع عدا من ينافقونه إلى الموت . عرفنا أن هذه الشخصية النصية تشير إلى شخصية تاريخية محددة ، منعت العواائق السياسية من سميتها . هذه الشخصية هي شخصية جمال عبد الناصر . وتکاد احداث ١٩٥٤ المعروفة بازمهة مارس ، التي خرج على اثرها من « مجلس قيادة الثورة » محمد نجيب وخالد محى الدين ، لاختلافهما مع التوجه المفاد للديمقراطية الذي كان يتوده جمال عبد الناصر ان تتحول الى رموز ساذجة (اليجوريات) في القصيدة ، فثمة اليمين الديني الذي يجب الله خلقها واليسار الشيوعي الذي يجب (قدم الطبيعة) ثم المنافقون من الدجالين والحسواة الذين يتملقون الديكتاتور . وجلى ان اليمين الديني هنا — اشارة الى الاخوان المسلمين . اما اليسار فهى اشارة الى الشيوعيين .

ولقد تطور وَعَى عبد الصبور بعلاقة الشاعر بالسلطة ، ففضلاً عن بروزها بتشكيل محوري في مسرجه الشعري تتحول احدى قصائده

حول هذه العلاقة . الا وهى مرثيته للشاعر الاسبانى لوركا الذى يتبني الحرية الاجتماعية والسياسية : وقد قتله الفاشیست فى الحرب التى اندلع اوارها فى اسبانيا بينهم وبين بقية الفصائل السياسية : النیبرالية والاشتراتكية والشيوعية ، وانتهى بنفوس الفاشية وسيطرة فرانکو . واذا كانت مرثية لوركا نشير الى وعن عبد انصبور بالطبعية الصدامية لعلاقة الشاعر بالسلطة فان قصيدة « ذلك الماء » تطرح الامر بصورة اعمق . يبدو شاعر القصيدة معتزا بنفسه فهو يتقدم نفسه قائلاً (٢١) .

وصنعتي يا سائقى مفنى
معانق قيتارى
فؤادى المطعون بالسهام الخمسة
صنلوق سرى
خزنة المقام روضتى وقبرى

وهو يعمل فى بلاط ملك مع ثلاثة من الصحاب هم مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعراف ، وهم تقريباً عدا الاخير يظهرون فى آخر مسرحياته « بعد ان يموت الملك » .

وموقفى يا سائقى في آخر المر
اربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعراف والمفنى
وكلنا بدون اسماء ولا سيف
وكلنا هؤجر بالقطعة
ونستقي ثوابها المذهب الاطراف
من خزنة السلطان
وبيننا صدقة عميقة كالجحوة

هؤلاء الاربعة يعملون معاً فى خدمة السلطان ، اي فى خدمة ملك شرقى ، وهم حسب الترتيب المهرج والمؤرخ الرسمى والعراف والشاعر ، وعملهم يتمثل فى خدمة الملك وامتعاه ، ولذلك فهم بلا اسماء لأنهم فارقوا معاليتهم الإنسانية ، وبلا سيف لأنهم مقيدو القصر . وبرغم ان موقف الشاعر فى آخر المر ، الا انه الوحيد الذى يخرج عليهم . وهكذا يحيا المفنى فى هذا البلاط واحداً من الملتحقين بخدمة صاحبه ، يؤجر منه و تبرير تصرفات السلطان وفي الدعوه له وفي التسربة عنه بالفناء ، لكنه فى الاعماق يود لوينور على نفسه وموته ، وذلك لانه يعلم ان السلطان الذى يطلب من ان يغنى بطولته وفروسيته عار من الشجاعة واعجز عن الخوض فى غمار القتال الباهظ .

يا ايها المغني غتنا
 مسمل العينين في حضرتنا
 لحنا يثير زهونا
 وينكر انتصارنا
 (اذا تحين ساعة موعدك ، تغيم في اشرطها
 لم تتخلع عن غيمها الا لـنا
 الساعة التي تصير فيها خوذة الشيطان
 كلاسا لخمر سيد الفرسان)

ان المغني يعرف ان شعره بديل للحرب المنتقدة التي تنزع الحق
 الضائع من براثن « عصبة الشيطان » . ولذلك يتجلى التناقض بين
 المغني وبين البلاط بسلطانه وبطانته في تناقض آخر داخلي ، فمما ي慈悲
 الشاعر شخصين شخصا هو جزء من نية السلطة الفاسدة ، يكيف
 نفسه في آخر المر مع العراف والمهرج والمؤرخ الرسمي وشخصا يلجا
 الى ذاته ، ليعاتر حزنه وتذكاراته . ولويتحسّن الجثث التي تمثل مراحل
 عمره المختلفة ، وهو لذلك يلجا الى السخرية من هؤلاء الفرسان
 العجزة :

حتىتمنى عن سبابك مجنبه
 تتفق الشرار في اهلة المآذن
 عن عصبة من السيف لا تقل
 قد اغمدت في الصخر لا تسفل
 الا اذا قراتم اسماعكم
 يا عصبة الاماجد ، الاشواوس ، الهماد الاهاش
 وهنا تبرز المحاكاة الساخرة
 لله ما اعظم وما ارقكم وما
 انبلكم وما اشجعكم وما
 اخبركم بالخيل والطعن والضراب والكمائن
 والفتح والتعمير والتنمير والتحبیر والتسطير
 والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والالحان
 والأوزان والألوان والبناء والفناء والنساء
 والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات
 والسمات
 وباختصار
 انتم هدية السماء للتراب الانى
 نحن حفنة الاموات

وإشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثلاً من الفنانين
ليس على بمستكراً
ان يجمع العالم في عشرين

ومن الجلى أن سخرية النص لا تتفنن بحسب لدى المحاكاة الساخرة
التي تتکىء على محاكاة صيغة « ما أفعل » لأنها تندع بمآلية الناتجة
عن المبالغة التي تتحقق لسبيل عارم من الصفات المتتابعة ، فتبرز المفارقة
بين عجز السلطان وفرسانه ومليوصفون به من القدرات المجاوزة
لامكانات البشر . وتصل المفارقة إلى ذروة فعاليتها حين يضمن النص
بيت أبي نواس الشهير .

ليس على الله بمستكراً ان يجمع العالم في واحد

فيغير من الكلمة الأخيرة ، ويكتبه في سطرين بدلاً من شطرين .
وتحتفق المفارقة الساخرة لا من هؤلاء الفرسان العقادين محسب ، ولكن
من المدحنة العربية الكلاسيكية أيضاً .

وبرغم سخرية الشاعر من هؤلاء الفرسان فإن مطارد بحزن قاسٍ
« لا يغنى ولا يستحدث » لعله نابع من وجوده في وسط يلفظه ، لأن
سادته (أ��ان) ، ولعله ناتج عن انغماسه في خيانة الشعر ، الفعالية
التي هي نتاج فرد متميز تميز النبي الذي يرى ما لا يرى الناس ويسمع
ما لا يسمعون ، ثم يعبر عن هذا النظر الثاقب في رؤية تنفع الناس .

في ذلك المساء
كنت حزيناً مرهقاً في ذلك المساء
لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتي الفرسان
وان عرفتموه فهو ليس حزني
حزني لا تطفئه الخمر ولا المياه
حزني لا تطرده الصلة

وما دام الشاعر مطارداً بمثل هذا الحزن ؛ الذي يختلف — بداهة
عن حزن رفاته من فرسان البلاط العجوز فإنه يعني « الوحيدة » ، لأنه
يهرب من حزنه بالانكفاء على النفس ، وبعيدها عن عيون الآخرين
يستخرج جثته التي دفنتها في قلبه :

الجهة الأولى
لطفل جائع فقير

دفنتها منذ زمان موغل في البعد والعتمة
 بكبت حيئما دفنتها
 بكبت وانكسرت واتصررت
 بكبت وانتسخت
 بكبت حتى كدت ان انحل كالغبار
 او انوب كالفهمامة

لقد مات الطفل في الشاعر ، وسكنته جثته في قلبه وفقد اشعار
 نقاء الطفولة ونرقها وتنفتحها وبراعتتها من الخوف والتفاق والزنفي .
 ومن ثم ، كان طبيعيا ان يدمن دفن انفسه ما فيه ، فإذا كان قد بدأ
 تصالحه مع عالم البلط الفاسد باغتيال الطفل فيه ، فقد دفن — من
 بعد — المهرج والكمel الحكيم ، ذلك ان المهرج فيه كان ذا خفة عجيبة .
 كان ضحكا فاترا كالطحلب يلتقي في فكيه . فيرتسم على وجهه قدر هائل
 من السخرية والازدراء المؤينين ، وكان سخرية المهرج اشارة الى
 التنصير ، ودليل على الشوائب والمخالف . اما الحكيم فقد قتل .

وانت يا جامدة الاحراق كالتجوم
 يسيط عن اشدائق الكلم ايضا ومملحا
 كالزبد المسموم
 انت الم ادفنك امس
 (كانت لكهل اشيب حكيم
 ومات اذ سامرها ان يفترف الحكمة بالمقلوب
 اذ انها تدرجت من ساقه لبطنه لرأسه كالخوف كالعطن)

وما دام الشاعر قد خان دوره . فتحول من منتج النوعى الى
 مشارك في تزييف الحياة والحقيقة فان تمزقه يصل الى ذروته ، حين
 تشي به انغامه . اذ ذلك يكتشف الآخرون من زملائه انه قد بدأ يتململ
 من وضعه بوصفه مغنيا يؤجر منه . ومن الطبيعي ان ينتهي به ذلك
 الى ان يطرد من البلط ليعلنى الجوع والمهانة :

وقلتم : يا ايها المفني غتنا
 مسل العينين في حضرتنا
 لحنا يثير زهونا
 ويذكر انتصارنا
 (اذا تحين ساعة موعدة ، تغيم في اشراطها
 لم تنخلع عن غيمتها الا لانا
 الساعة التي تصير فيها خوذة الشيطان

كاسا لخمر سيد الفرسان)
 غنيت كان في قرار اللحن
 ما لم اجد كتمانه من وحشة وحزن
 وقام منكم سيد ، لعله ساقى الحرس
 (لانه يمشي وتنفاه الى الامام)
 وتشدفى من انى بهمسه المبحوح
 اكتم عنك ام ابوح
 اكتم عنك ام ابوح
 وارتعدت موتاي في داخلى المكسور يا سادتي الامجاد
 وانشك من ساقى الى حجرتى عظامى المدببة
 وخلق الخوف على فضاء ما ترى عيونى المنسكبة
 وربها سالتنه ذنه انكا ومال نوق بعضه ، وزاد
 (وثبتت بك الاتمام ايها الغلام)
 (سنى تقارب الخمدين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)
 « في صوتك الخفي رنة منشرخة
 مشبوهة القصد » غريبة المرام
 كان شكا ساخرا كالجثة المتفخمة
 يطفو وييهوى في مدى لهاته المسلاخة

 بعد قليل من زمان
 طردت من بلاط القصر يا سادتي الفرسان
 صرت ابن سبيل ، جاتعا مهان

ويكشف هذا المقططف عن تصرف الشاعر بما أصبح يجيده من
 تقنيات القول بعد تجربته الطويلة في ممارسة الكتابة . فهو يستخدم
 القوسين لبعض بينهما تعليقاته . وبخاصة الساخرة . كما نرى حين
 يفسر ظنه أن الذى يحدشه ساقى الحرس ، بأن يضع الكناية الساخرة
 (لانه يمشي وتنفاه الى الامام) بين قوسين . وكما نرى في جملة (سنى
 تقارب الخمدين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد) معتمدا على
 المفارقة الكامنة في انه في سن الكهولة ثم يدعى بالغلام . فيفسره —
 ساخرا — بأنه قد ينطوى على ضرب من الوداد .

وبرغم أن الشاعر قد التحق بخدمة البلاط ، ورضى بتمزقه وحزنه ،
 شأنه لم ينجرب من قدراته كفierre فقد عاش في البلاط ، وخبر فرسانه
 وصاحب السلطان ، وعرف انهم اكنان ، وأن ما يتيمون به من
 شجاعة واقتalam هو محض كذب وخداع . وقد تحقق ظنه اذ نظر الفرسان
 حين انت خيول عصبة الشيطان — هل هي اسرائيل — وقد تركوا —

للاعداء — كل شيء :

حتى انت خيول عصبة الشيطان
اذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة
والاسفا قلوبكم مسافحة

ومن الضروري الاشارة الى بناء هذه القصيدة . الذى مكن الشاعر من اقتناص هذه الدلالات المشتبعة . وهو بناء يقوم على القشذير ، بمعنى ان الشاعر يحول القصيدة الى شذرات تبدو للنظر العجلى متباude لا رابط بينها ، لكنها على مستوى اعمق تتراكم لتكون بناء تركيبيا . وفي هذه القصيدة يبدا الشاعر من لحظة زمنية محددة في السياق الزمني للقصيدة هي لحظة (ذلك المساء) الذى لم يستطع فيه الشاعر اخفاء وحشته وحزنه . نوشـت به انفـامـه ، ثم يـتـحرـكـ حـرـكـةـ مـرـنةـ تـقـرـأـ وـبـيـنـ هـذـهـ اللـحـظـةـ وـمـاـ قـبـلـهـاـ مـنـ لـحـظـاتـ . وـقـدـ توـسـلـ الشـاعـرـ عـدـاـ مـنـ التـقـنـيـاتـ . مـنـهـاـ اوـلـاـ الـاعـتمـادـ عـلـىـ الـذـاـكـرـةـ الـتـىـ تـمـكـنـهـ مـنـ التـكـوـصـ بـالـمـلـقـىـ إـلـىـ الـخـلـفـ . وـمـنـهـاـ ثـانـيـاـ الـحـرـكـةـ نـحـوـ الـدـاخـلـ لـيفـوضـ فـيـ اـعـمـالـهـ ؛ ثـمـ إـلـىـ الـخـارـجـ لـيرـسـدـ مـاـ يـجـرـىـ أـمـامـ عـيـنـيـهـ ؛ وـمـنـهـاـ ثـالـثـاـ إـلـاستـطـرـادـاتـ وـالـعـنـاوـينـ الـدـاخـلـيـةـ ؛ وـلـيـدـنـاـ مـنـهـاـ فـضـلـاـ عـنـ عـنـوانـ القـصـيـدةـ الـرـئـيـسـيـ : اـسـتـطـرـادـ اـعـتـزـزـ عـنـهـ ، ثـمـ . اـسـتـطـرـادـ آخـرـ قدـ يـكـونـ نـافـعـاـ ، ثـمـ ، رـسـائـلـ مـنـ الـمـاضـيـ ؛ وـمـنـهـ رـابـعاـ : اـسـتـغـلـالـ الـامـكـانـاتـ الـطـبـاعـيـةـ وـوـسـائـلـ التـوـضـيـعـ وـالتـقـسـيمـ كـالـاقـواـسـ وـالـفـاـصـلـاتـ دـاـخـلـ الـمـقـطـعـ الـوـاحـدـ ، وـالـتـعـلـيقـ الـمـطـبـوـعـ بـلـوـنـ اـسـوـدـ . فـهـوـ — مـثـلاـ — يـاتـيـ بـبـيـتـيـنـ لـابـيـ الـعـلـاءـ الـمـعـرـىـ عـلـىـ النـحـوـ التـالـيـ :

أرى عيني ما لم تبصره
كلنا عالم بالتراثات

نكتبها بالبنط العادى ، ثم يعلق بين علامتى تنصيص بينط اسود
« أصدق بيت قالته العرب » والبيت الثاني يكتبه بالبنط العادى :
واعجب منى كيف اخدع عامدا مع انى من اعلم الناس بالناس
ثم يعلق بين علامتى تنصيص بينط اسود « أصدق نصف بيت
قلته العرب » .

وهكذا تمكـنـ الشـاعـرـ مـنـ خـلـقـ تـكـوـينـ مـعـقـدـ . لـكـىـ يـتـمـكـنـ مـنـ اـقـتـنـاصـ الدـلـالـاتـ الـمـعـقـدـةـ وـالـمـتـشـابـكـةـ لـعـلـاقـةـ الشـاعـرـ بـالـسـلـطـةـ فـيـ بـنـيـةـ اـجـتمـاعـيـةـ تـارـيـخـيـةـ مـحـدـدـةـ ، تـشـيرـ مـعـطـيـاتـهاـ إـلـىـ اـنـهـ بـنـيـةـ غـيرـ مـنـفـصـلـةـ عـنـ بـنـيـةـ مجـتمـعـناـ ، وـلـذـلـكـ فـانـ القـصـيـدةـ بـرـغـمـ مـرـأـوـغـتـهاـ تـشـيرـ إـلـىـ شـئـ خـارـجـهاـ . وـيـمـكـنـ مـنـ خـلـلـ مـعـرـفـةـ تـارـيـخـ صـدـورـ الـدـيـوـانـ (تـأـمـلـاتـ فـيـ زـمـنـ جـريـعـ)

ان نعرف انها تلقى باضوانها على فترة تاريخية من تاريخنا الحديث .

وفي مصيدة الحلم والاغنية (٢٢) يرشى عبد الصبور جمال عبدالناصر، فيربط بين التزعم وبين مصر (مصر تعيش انت اذن تعيش) وبينه وبين « الثوره الكبرى » وبينه وبين النيل ! وكان موسم نيلها (وبينه وبين ايزيسبس التي جمعت اشلاء او زيرس) كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعا / فطفت على مسار النيل تجمع مزقة في اثر مزقه) . وهى تصيده تتبع لنا ان قارناها بتصيده (عودة ذى الوجه الكليب) ان فلتمس تحولات شاعر كيم ، ويحق لنا آذاك ان نتساءل : هل تغيرت الرؤية حقا ؟ أم تراجع الشاعر عن دور النبي ا و اذا قد حدث تراجع فما اسبابه ؟

منذ الديوان الأول لاحمد عبد المعطى حجازى . يتبدى بجلاء انحياز الشاعر الى المقهورين الذين يعانون الشظف والجوع والجهل والمرض ، بيد ان هذا الواقع بحركة الواقع ومتطلباته كان وعيار ومانسيا، يكاد ان يحصر القضية في فضاء زمانى ومكانى محدد هو القرية :

الكلمة تنمو بالدمعة
فليس حتى الالم اذا الكلمة عطشت
كى اسقيها بدل الدمعة عشر دموع
وليزرعها كل شقى مثلى عرف الجوع
وعذابات الحب الخاسر
ولتمتد جذور الكلمة نحو قرانا
نحو قرانا ذات الدمع الوافر

ومadam الشاعر يربط — ربطا يكاد يكون كارتياط العلة والمعلول — بين الريف والجوعى والمعذبين ، فانه يكتب من اجل هؤلاء المعذبين في الريف البعيد ، بل يتوجه بالخطاب اليه ، طالبا منه عبر لغة تبشرية ان يطا كلماته بعينه ، حتى لا تموت على الورق ، او ان يسقط عليها قطرتين من عرقه ، انقاذا لها .

ولدت هنا كلماتنا

ولدت هنا في الليل يا عود الفرة
يا نجمة مسجونة في خيط ماء
يا ثرى ام لم يعد فيه لبن
يا ايها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيرا في الزمن
يا ايها الانسان في الريف البعيد
يا من تعانى نفسا بكماء لا تنطق

وتقودها وكلاما ينتمل الاشياء
 وكلاما تحت السماء ونخلة وغراب
 وصدى نداء
 يا ايها الانسان في الريف البعيد
 يا من تضم السمع عن كلماتنا
 ادعوك ان تمشى على كلماتنا بالعين لو صادفتها
 كيلا تموت على الورق
 اسقط عليها قطرتين من العرق
 كيلا تموت
 فللاصوت ان لم يلق انتا ضاع في صمت الافق
 ومشى على آثاره صوت الغراب (٢٣)

ومن الواضح انتا هنا مع خطاب شعري ينتمي للرومانسية . معرفيا وجماлиا ، وهو ما تؤكده سمات هذا الخطاب من غلو في الخطابة ووضوح في علاقات المفردات والتركيب النحوية ، والتجانف الى المطلقات . خضلا عن انطواء الخطاب على تبشيرية جلية ، تقود معرفيا الى نظر مثالى دفين . فبرغم صخب الانفاظ وعلو نبرتها الا انتا مع رؤية رومانسية . تغنى نبل المفتراء ، وتفسر الواقع المضطرب المعقد على امنية ساذجة هي الخبر / الشر والريف / المدينة .

واذا كانت القرية هي المكان الذي ينطوي على المجموع والعاملين من اجل الحياة . نهي ايضا موضع الفعل الانساني الصائق والجمان البكر والبراءة . ولذلك يقرن الشاعر نفسه بساكنها ، فتتماهى الانما الشاعرة مع الجماعة :

وفلانون تحن هنا .. بلا ارض ، ولا ابناء
 نسيير جماعة في الشمس
 يقصر ظلنا ويطول ، يقصر ظلنا ويطول
 ونحن نسيير ، نبحث في بلاد الله عن بلد
 ننام بظل مساجده
 ونشرب شيئا في باب مقهاه
 ونمسي والفتوايس على كواهلنا من المهد الى اللحد
 تكاثر جمعنا في الشمس ، وامتلأت بنا الصحراء
 اقل الناس فلاحون اغراهم
 بلا ارض ولا ابناء (٢٤) .

ومن ثم تبدو المدينة نقيضا الريف . انهما بلا قلب . يهضى الناس

بها سراعا ، غير حافلين باحد ، وهم محض اشباع غارقة في انزحام .
عاجزة عن رؤية ما يعانيه غيرها .
وأقبلت سيارة مجنحة
كتها صدر القرد
تقل ناسا يضحكون في صفاء
اسنانهم بيضاء في لون الضياء
رؤوسهم مرتفعة
وحوفهم حلوة مثل الزهر (٢٥)

ان الشاعر القاسم من الريف ، بلا مأوى وخبز . لا يرى من القاهرة الا انها مدينة قاسية قد فقدت قلبها مدينة المهدى بذاته ، وكاننا مع ظاهرة الابهام الشخصى التى يقول بها البعض من علماء الاجتماع ، وكان الشاعر حين يرفض الضوء والسيارات وذبىل الآيمون يوميء الى العودة الى سحر الطبيعة وعلاقات التراسل بين الناس ونفس الحيوانات التى لا تنطق ، ومن ثم فهو يبحث عن نظرائه :

حيسي من الريف جاء
كما حفت يوماً حسي جاء

وبسبب وجله من المدينة . يراها زحاما ليس به احد . ومن ثم يتعين لو ان امه قد وشمته في ساعده كيلا يتوه :

يا ليت امي وشمتني في اخضرار ساعدي
كيلا اتوه
كيلا اخرون والدى
كيلا يضيع وجهي الاول تحت وجهي الثاني

ولكى يجاوز الوطن فقره وشظفه . ويغادر زمن غرقته وتبعد .
ملبد من بطل ، نابع من هذا الشعب . بل من ريفه خاصة . عبد الناصر
هو ذلك البطل :

فلنكتبوا يا شعراء أنتي هنا
ازاحم الجموع
اخوض بحراً اسم المياد
اخوض بحراً من جياد
بحر الحياة - ما أشد عمقه - بحر الحياة
طوفانه يا شعراء سيد مهيب
يمضي فتحنني السدود
ويفتح الضياء ألف كوة عليه
ويطلق البوّق النحاسى التسديد
فلنكتبوا يا شعراء أنتي هنا
اشاهد الزعيم يجمع العرب
وتهتف الحرية .. العدالة .. السلام
فتلتمع الدموع في مقاطع الكلام
وتختفي وراءه الحوائط الحجر
حتى العمودان الرخامييان يضمزان
والشرفات تختفي
وتمهي تعرجات الزخرف
ليظهر الإنسان فوق قمة المكان
ويفتح الكوى لصحبنا
يا شعراء يا مؤرخي الزمان
فلنكتبوا عن شاعر كان هنا
في عهد عبد الناصر العظيم (٢١) .
لو كان فارس مفاماً ، يلوح في الخطر
يأتي علينا ، رافعاً في قمة الردى قوانم الحصان
يكسر لا يفر ، يقطف الروؤس كالزهر
ويختفي عند انقضاض الموت في سحب الدخان
لما تفنيت به ، لما تحرك اللسان
وكيفي لي ، وقد مضى بلا اثر

لو كان قديساً ، حصلة القمر
وسيفه يد القضاء والقدر
يأتي علينا فجأة بلا اوان

ويختفي في الامكان
لما تغفيت به ، لما تحرك اللسان
لأنني وهبت شعرى للبشر

انى اغنى للذى راسه
يوم الاملى مثله يوم الخطر
رأيته الانسان اصفى ما يكون
الصدق ما يكون بالأرض وابواب البيوت والشجر
اكثرنا حزنا ، اشينا تفاؤلا ، ابرنا بنا
احن من صافى الندى على التمر
وكان بادى الونى .. وما يلين
ثم انتصر
وكيف لا ؟

حصانه احلاما
كر وفر في السنين
وسيفه احزانا
يا هول غضبة الحزبين(٢٩)

ان البطل ليس محضر مفامر . يقطف الرؤوس ويمضي ،
وليس قديسا متعاليا على الناس . لكنه انسان . واحد من الكل ،
(الصدق ما يكون بالأرض) ولذلك فهو الزعيم الذى سيمضي بالوطن الى
الحرية والعدالة والسلام . وتبعد صورة الزعيم لدى جهازى
صورة طوباوية وهذا ما يفسر لجوء الشاعر الى الخطاب التبشيرى
على النبرة ، والى المطلقات التى تقاد ان تكون تجريبية (الجماهير
الى تعانق السنى . وتتشد شعر الشخص او (بحر "الجهاه) . ان هذا
البطل المخلص ليس اذن مجرد حاكم . اى قمة جهاز السلطة
في بلد يحاول ان يستقل عن هيمونه مركز الامبرialisية ، عن طريق
التصنيع الثقيل . او اخذ الدولة بباحثية التخطيط الاقتصادي
والملكية .. اى نسخ . لكنه بطل من عالم آخر . ولذلك يبدو الاتحاد
الاشتراكى العربى تنظيم السلطة الوحيد آنذاك جهاز مخصوصا
غير جهاز السلطة السياسية .

على ان نص حجاوى الشعري يحدس بأن شيئا ما ، خلا ،
او تجليا لخلل يطل برأسه ، وبتفتح ذلك من عدد من قصائده ،
هكذا يخاطب المغنى زعيمه وقائدته :

اخاف ان يكون حبى لك خوفا
عالقا بي من قرون غبارات

فهر رئيس الجندي ان يخوض سيفه المصقيل
لان هذا الشعر يلبي ان يمر تحت ظله الطويل (٢٧) .
ان الشاعر هنا يلمس سريعا ما سوف ينسع عليه يده بقوه
بعد ذلك ، وبرغم انه بازاء قصيدة حب للزعيم . الا ان شكوكه تتطل
في خفر واستحياء .

لى ليلة فيه
وكل جيلنا الشهيد
عائش لياليه
فالسجن باب ، ليس عنه من مجيد (٢٨) .
ان الشاعر اذن يحس بما يحفل به النظام الاجتماعي من
تناقضات ، فبجوار انجازات دولة الفقراء يوجد السجن . بل ان
 مجرد وجود اشاعة عن الشاعر . تضمه في مواجهة التساؤل .
ولما تسلل في الليل من اخبروني

باتهمو في انتظاري
وانهمو شوهدوا ح حول دارى
ووقدت سجيننا (٢٩)
وهلتذا هارب ومطارد
اهيم بلا وجهة
اخبط في العربات ، المحلات
مفترق الطرق ، الحوارى

جمال التليفون ، صوت النيون ، مرايا المصاعد
اهاول ان اتبر امرى
اعد دفاعى
اوخر هذا البلاء لساعة

وبرغم يوعى الشاعر الحدى بما يمع به الواقع من تناقضات
فإن هذا النوع ينحل شعريا في اثنينية ضدية هي الفقراء وعلى رأسهم
البطل المخلص واداء الوطن . وبعد هزيمة ١٩٦٧ ، ظل النصر
الشعري لحجازي قادر على ان يلمح وراء الهزيمة ما يجعله مدافعا
عن سلطة الدولة وعن سلطة الزعيم ، وفي رثائه لمجد الناصر بشعر
متلقي شعره ان الشاعر واقع في اسر ايديولوجيا السلطة :
يلتى غداً فيها
ويكمل في مسيرة شعبنا المقهور دينه
يلتى غداً فيها

ويجعلنا له جنداً وحاشيه
ويجعل من منازلنا حصونه
يلتئي غداً فيها
بِرُوحِ بَرْنَا الْخَافِ ، وَيَسْلِمُنَا وَدَائِنُنَا الدَّفِينَةِ^(٢٠)

على هذا النحو . يصبح الزعيم الميت اماماً سيعود ، لكي يخلص شعبه من قهره ، وينشر دينه ويجعل من ابناء الجوع والسفه جنداً . ويسترد بهم الحق الضائع .

هُوَ ذَا أَنِي
فَدَعُوهُ أَنْتُمْ يَا مَالِكَ الْمَدِينَةِ
أَنَا أَوْلَى بِهِ يَوْمَ الرَّحِيلِ
نَبَكِيهِ حَتَّى تَنْضَبِ الْمَقْلُ الضَّنِينَةِ
نَبَكِيهِ حَتَّى تَرْتُوِي الْأَرْضُ الَّتِي لَابْدَ سُوفَ نَهْزُ نَخْلَتَهَا
وَنَطَعْنُ مِنْ جَنَاهَا^(٢١)

وهكذا ما يزال المثقف القادم من الشريحة الفلاحين من شرائح البورجوازية الصغيرة قادراً على ان يبرر حُمْدَه . وينحنه تماسكه الداخلي . فيرى بطله منارقاً للمعطيات العينية . متعالياً على الشرائط والعلاقة التي تحوطه . ومن ثم يقف الشاعر امام كارثة موته متسائلاً :

هذا حصانك شارد في الأفق ي يكنى
من سيهزمك إلى القدس الشريف
ومن الذي سيكتن الشهداء في سينا ومن يكسو العظام
ويثبت الأقدام إذ يتاخر النصر الأليم ونبتلى
بمخاضه الدامي العنيف
ومن الذي تغفو عيون المريميات على اسمه
« أن العاد غداً إلى أرض السلام
ومن الذي سيؤمننا في المسجد الأقصى
ومن سيسير في شجر الأغانى والسيوف
ومن الذي سيطر من قصر الضيافة في دمشق
يحيث الدنيا ويلحقها بستان الشام
ومن الذي سيقيم للقراء هملة وتبقى ألف عام
ومن الذي سنعود تدت جناحه لبيوتنا
نحياناً ونسعد بالحياة^(٢٢)

تشي هذه الأبيات بحيرة الشاعر ازاء الخطب ، فالإنتقام المذكر يشير الى دلالة محددة هي فقدان الشاعر للطريق ؛ بعد ان مات

الزعيم . الاب (ومن الذى سنعود تحت جناحه لبيوتنا) واللجوء الى مفردات مشبعة بالدلالة التاريخية والميثولوجية (القدس الشريف) . تكفين الشهد . ثنيت الاقدام ، استهادما لخلق تواصل وجداً نى مع متلقيه) .

على ان هذا الحلم الطوبيرى سرعان ما يتضعضع امام جلاء المعطيات ، ووضوح حيرورة التجربة المرأة . وكانت قصيدة حجازى المتميزة « للعمر الجميل » تصفيية لحسابه مع البطل الفرد ، واذا كان شعر حجازى قبل هذا القصيدة ينتصر للغناء الرومانسى الثورى فى بناء واحدى الصوت فان هذه القصيدة هي بداية دخوله الى عالم التركيب والعنامة وتعدد سطوح المعنى .

لقد تبع المفنى زعيمه من اول الحلم ، من اول اليأس حتى نهايته ، راحلا وراءه من مستحيل الى مستحيل ، حالما بقرطبة المتنقى والعناق ، بيد ان غرناطة قد سقطت ، وسقط البطل دون احتراق وعاد الى قبره الملكى ، تاركا المفنى ضائعا :

فوداعا هنا يا أميرى
آن لى ان اعود لعياراتى (٣)
واوصل ملحمتى وعبورى
 تلك غرناطة تخفي
 ويلف الضباب ماذها
 وتفطر المياه سفاتها
 وتعود الى قبرك الملكى بها
 واعود الى قدرى ومصيري
 من ترى يعلم الان فى اى ارض اموت ؟
 وفي اى ارض يكون نشورى
 اتنى ضائع فى البلاد
 ضائع بين تاريخى المستحيل
 وتاريخى المستعاد
 حامل فى دمى نكباتى
 حامل خطای وسقوطى
 هل ترى انذكر صوتى القديم
 نسيعشى الله من تحت هذا الرماد
 ام اغيب كما غبت انت
 وتسقط غرناطة فى المحيط

يكاد النص الشعري لامل ينخلع أن يتمحور حول السلطة في كل تجلياتها . وباستثناء ديوان « مقتل القمر » ، وهو فاتحة انتاجه ، تتجسد لنا السلطة وانعكاساتها بصورة تكاد تحاصر القارئ . في « مقتل القمر » نحن مع خطاب شعرى رومانسى بالمعنى المحدد للمصطلح . والحق ان امل يعيد في هذا الديوان انتاج استاذيه الآتىين محمود حسن اسماعيل وأحمد عبد المعطى حجازى ، مع هيبة للثانى ، تبدو جد واضحة في المعجم وعلاقات اللغة وطبيعة الصورة ، ومن ثم معاينة الأشياء ورؤيتها . وقد امل على هوبيته الفنية مع ديوانه البكاء بين يدى زرقاء التيمامة ، بحيث يصعب رؤية اصداء نصوص الآخرين للوهلة الاولى ، ذلك ان ما ثقفة من حجازى وعبد الصبور والسباب قد انصرف مع خبراته وقراءاته المتنوعة في نسيج شعرى يصعب حلها الى جداول . وقد تواترت العثور على صوتة الخاص مع وعيه المفارق للرومانسية في رؤية تهى حركة الواقع والياته .

يقول في قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

اعرف ان العالم في قلبي .. مات
لكنى حين يكف المذيع ... وتنفلق الحجرات :
انبش قلبي ، اخرج هذا الجسد الشمعى
واسجيه فوق سرير الالم
افتح فمه ، اسقيه نبيذ الرغبة
ملعل شعاعا ينبعض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن تتفتح بشرته في كفى
لا يبقى منه ... سوى جمجمة وعظام (٢٤)

هذا الوعى بموت العالم في قلب الشاعر هو ووعى بالсмер . ذلك الذى يقوده الى الانزواء والانكباب على النفس بعد ان ينجب سخب النهار وتتكثف أدوات التمتع الإيديولوجي (المذيع) عن محاصره ، حيث يخرج قلبه ، محلولا ان يبعد اليه نبض الحياة والرغبة : لكن دون طائل ، لقد مات العالم في قلب الشاعر بسبب قبح الواقع وتضعضعه . اى اننا مع ضرب من الاغتراب هو اغتراب المثقف الراديكالى في تشكيلة اجتماعية تصادر حريته وتحكمه عن ممارسة دوره ، وتحاصر احلامه في التحرر والتقدم وتوحيد الوطن الممزق . وهو اغتراب اصيل ، لانه نتاج آمال لم تتحقق واحلام اجهضت على صخرة معطبات صلبة وجارمة . لقد وصلت تجربة سلطة يوليو ١٩٥٢ الى نقطة حرجية مع منتصف السينينيات تقريبا ، اذ تعثرت الخطط للتنمية وتضخم المجتمع الاستهلاكي ، وازداد حضور رأس المال

الغربي فبدا ان تجربة الاستقلال النسبى عن المنظومة الرأسمالية .
التي توسلت بالقرار البيروقراطى الفوقي ومصادره مبادرة الجماهير .
والجهاز الأمني والإيديولوجى القوى . قد لحقها العقم . ولم تك هزيمة
في ١٩٦٧ سوى اعلان سافر عن فشل هذا التوجه . ولكن كان ما حدث
في ١٩٦٧ مجازاً للهزيمة وإنما كان اشاره بالغة التوضيح
إلى فقدان الطريق والhire والتخيط من جانب . وإلى استحاللة مجازة
وضعية التخلف والتبعية عبر شروط المركز الامبرىالي من جانب آخر .
وإذا كان حجازى قد ظل ثبتقا على عهده فلم يتلمس دلالة الحدث
إلا بعد موت عبد الناصر . فإذا كان عبد العصوب قد لجا إلى نوع
نظر من تزييق الذات فان استجابة شعراه «الستينيات وكتابهما كانت
مفاجيرة تماما . فتوافت شعر امل ننقل وغيفنى مطر مع تلك الرائحة
لصنع الله ابراهيم وبحيرة المساء لابراهيم اصلان .

ويكشف نص نقل الشعري عن وعي هجاء بما يجري حوله
في مصر والوطن العربي والعالم ، ولذلك نلمس في قصائده المبكرة هذا
الربط الوثيق بين «النفط» ونكس «الثورة العربية» أو غياب الوجه
العربي لتموز على حد تعبيره وبين ظاهرة الحاكم الفرد :

احببت فيك المجد والشعراء
لكن الذي سروره من عنكبوت الوهم
يمشي في موائفك المليئة بالنباب
يسقى القلوب عصارة الخدر المنمق
والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط
اوقت ساعاتها
وتجشّس بموائد السفراء ..
تنظر النياشين التي يسخو بها السلطان
فوق اكابر الأغوات منهم (٢٤)

على هذا النحو يعي الشاعر آليات السلطة . الذي يتبدى في
ادراكه لصيورة السلطان بائع الوهم . كما تكشف الآيات عن طبيعة
نهم الشاعر لقضية الأمة ، التي احب فيها مجدها وشعراها ، حيث
تبدو الأمة مغهوماً مثلياً يتکئ على المجد الفابر ، ولذلك يبدو طبيعياً
ان يخاطب الشاعر الأرض بوصفها امراة ، فقدت بكارتها . وهو جرم
لا تغسله مياه النيل والفرات معاً . وبرغم هذا النهم القاصر
للامة فان الشاعر يلح على ربط السلطان بالوهم . ذلك انه يستعين
بالقلوب عصارة الخدر المنمق ، مما يكشف عن عدائنه للتاريخية .
واعتماد منهوم غير ثوري عن الامة وطريقها للتحرر والتقدم ، ولذلك

فهو يحيط نفسه بالطواويس التي تتجشأ بموائد المسافراء منتظرة للنياشين . ويكشف لفظا « السلطان والاغوات » عن وعي النص بخواه باائع الوهم وصحبة من « القاء الثورى » . اذ ينجر هذان اللقطان في ذاكره القارئ العربى عددا من الدلالات التاريخية المرتبطة بالظلم والعمود عن الحرب والعدم .

وسوف نتوقف قليلا بازاء قصيدة « اشياء تحدث في الليل » ، لأنها اولا تضع المثقف الثورى في مواجهة توى الثبات والتخلف . ولأنها ثانيا : تشير الى شخصية تاريخية في ستينيات مصر هي شخصية صلاح حسين الذى قتله كبار ملوك الاراضى « الزراعية في المنوفية » (٢٥) .

اشياء تحدث في الليل

رخاؤه النعاس تفترس المسافرين في قطار الليل
... وفي حقول قرية بعيدة
شق السكون - فجاة - عواء ثب
وانعقد الحليب في الضروع
والقطائق رصاصة -

فكفت الآسياء - بعدها - عن الوجيب ..
هنيهة ، ثم استعادت نفسها الرتيبة ..
وكانت الليلة ... يترال مقمرة

(كان التشديد الوطنى يملأ المذاياع منها ببرامج المساء .
وكانت الليلة ... لا يترال مقمرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر الظلل روح القاهرة)
والسم كان ساخنا يلوث القصبان
هذا دم الشمس الذى ستشرق ، الشمس الذى ستغرب ،
الشمس الذى تأكلها الديдан !

لم القتيل احمر اللون
لم القتيل اخضر الش ساع
خيط عليه تشر الدموع .. كى تجف فى اشعة الصبح
(وكان مبنى الاتحاد صامتا .. منطقىء الاضواء
تسرى اليه من عبر « هيلتون » القريب ..
اغنية طروب !)

وكان وجهه النبيل مصحفا عليه يقسم الجياع
وكانت الزراع

فلرعة ، كان محراانا يشق الأرض
 كانت الذراع ..
 ضالرة بجذرة القمع
 ضامرة كالسنة الأولى التي تنبت في فم الرضيع !
 (وكانت المطابع السوداء تلقى الصحف البيضاء
 وصاحبان في ترام العودة الكسول
 يختصمان في نتائج الكرة
 وفي طريق الهرم الطويل
 تبادلت سيارتين - كادتا في الليل ان تصطدمان - للسباب
 وفي الصباح والتشيد الوطني يملأ الاسماع
 كان فراش الحقل يبدأ الفتشيج
 وكانت الأصوات في القرى . . . جنائزية الإيقاع
 ورحلة الموال في الضلوع تفرر القلوع :
 « ادهم مقتول على كل المروج »
 « ادهم مقتول على الأرض المتساع »
 وكان وجهه النبيل مصحفا
 عليه يقسم الجياع

نحن في التصيدة مع حدى مندغم في سياق « الحياة السيان ». يصل
 اليها عبر « لوحه » تجمع المتناقضات وتوائم بينها ، فرخاؤه النعاس التي
 تغمر المسافرين في الليل تتجاوب مع عواء الذئب الذي هو نذير بما
 سيحدث . ويترافق عواء الذئب مع الحليب الذي انعقد في « الضروع » ،
 لأن الرصاصية ستنطلق ، وإذا بحث هذا يتوقف كل شيء عن الحركة
 هذهية تصيرة ثم يعاود نبضه . وهكذا يكتسب الحدث بعداً يلغي على
 الواقعية . لأن وضعه بوصفه محض حدى مندغم بسياق سهل تترافق
 أشياؤه تراسلا كونيا ، طابعه ميثولوجي يمنع « الحدى قداسة تعلو به
 النثرية وتتنافى به إلى سياق صوفي وتنالك دلالة الحدث مع الكشف عن
 المفارقات التي ينطوي عليها السياق . وبعد أن يرسم النص « الحدى
 ميرزا علاقاته ببيبة نسيج الكون ، يلجا إلى قدرة الشعر على السиюولة
 في « الزمان ». بالكشف عن المفارقة بين أغتيال مثقف ثوري والتشيد
 الوطني الذي يملأ المنياع . والآضواء التي تنطفئ . والظلال التي تغمر
 روح « القاهرة » ، وكان المفارقة تعم الوطن كلـه . فتنفارق القرية موضع
 الحدث عن « القاهرة » عاصمة الوطن ومقر السلطة وألة عنفها ان الدم
 الذي يلوث القضـبان يغادر موضعه الضيق ودلاته الضيقة ليصبح دم
 الشمس التي تأكلها الديدان . ويتحقق النص ذلك بالتكرار (الشمس
 التي ستشرق - الشمس التي ستغرب ، الشمس التي تأكلها الديدان)

ثم كسر التوقع (دم القتيل احمر اللون / هم القتيل اخضر الشعاع) .
 ثم يعود النص مرة ثانية الى المفارقة عن طريق التكرار (كانت الذراع)
 و (ضامرك) والتشبيه (كبذرة القمح ، كالسنة الاولى) والتضاد
 (سوداء - بيضاء) . وتنتهي القصيدة بالتراسل بين موجودات الكون ،
 فالفراش في الحال ينشج . والاصوات في القرى جنائزية اليقاع .
 ويتحول المقتول الى بطل شعبي كمنه ادهم . فيغطي حضوره
 على كل حضور . واذ يكرر الشاعر «البيت التالي في سطرين بدلا من
 سطر واحد :

وكان وجهه النبيل مصحفا .. عليه يقسم الجياع

يرتفع المقتول الى ذرى ذات طابع مقدس مفارق للزمنية . ليصبح
 عنصرا تكوينيا في سياق المجموع البشري .

واذا كانت قصيدة « اشياء تحدث في الليل » توميء الى التعارض
 بين ما يحدث في الليل من اغتيال للثوريين وما يحدث في النهار من جلبة
 ثورية ، ومن ثم بين شعارات سلطة الدولة وبين منحاها السياسي
 وانحيازها الطبقي ، فان ثمة عصائد اخرى تؤكد هذا التعارض وتدعمه .
 لقد لجا امل دنقل الى كثير من كيفيات القول الشعري ليحدد رؤيته لما
 يجري امامه . فتجاوالت الاقنعة وتوظيف الاسطورة مع التضمين
 الشعري والديني في نصوص تتصر لبارز اليومي والوقائعي والتاريخي
 عبر المقارنة بين ماضى الامة المجيد وواقعها المتردى .

ان الشاعر الذى يرى شعره طريقا لمعرفة العالم وتغييره يتراوح
 بين لهجة النبي المتميز القادر على النبوءة وبين النبي المهزوم المنقسم على
 نفسه . يكتب امل دنقل بعد احداث اپول الاسود .

**قلت لكم مرارا
ان الطوابير التي تمر
في استعراض عيد الفطر والجلاء
(فتهتف النساء في التوافد انهارا)
لا تصنع انتصارا (٣)**

ان الدافع التي تصطف على الحدود في الصحاري
 لا تطلق النيران الا حين تستدير للوراء
 ان الرصاصات التي تدفع فيها .. . ثم الكسرة والدواء :
 لا تقتل الاعداء
 لكنها تقتلنا اذا رفينا صوتنا جهارا
 تقتلنا ، وتقتل الصغارا

قلت لكم في السنة البعيدة

* * *

عن خطر الجندى

عن قلبه الأعمى ، وعن همته العقيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهري

وزيه الرسمى

ليرهب الخصوم بالجمعة الجوفاء

والقعمقة الشديدة

لكنه .. ان يحن الموت ..

نداء الوطن المقهور والعقيدة

فر من الميدان

واحاصر السلطان

واغتصب الكرسى

واعلن « الثورة » في المنياع والجريدة

قلت لكم كثيرا

ان كان لابد من هذه الذرية اللعينة

فليسكتوا الخناق الحصينة

(متخفين من مخافر الحدود .. دورا)

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة :

يدخلها .. حسيرا

يلقى سلاحه ... على ابوابها الامينة

لاته ... لا يستقيم مرح الطفل ..

وحكمة اب الرزينة

مع المسدس المدى من حزام الخصر

في السوق

وفي مجالس الشورى

* * *

قلت لكم

لتككم

لم تسمعوا هذا العيث

ففاضت التيران على المخيمات

وفاضت الجثث !

وفاضت الخوذات والمدرعات (٤٠)

وجلی اتنا هنا مع صوت نبوی . يتحدث بلغة جازمة حادة ، حيث
نذكرنا قلت لكم بلهجة المسيح . فضلا عن انها تخلق مسافة بين المرسل
والمستقبل وبخاصة حين يبدأ الخطاب بـان المؤكدة ، وهو أمر طبيعي في

هذا السياق . فنحن مع رسالة جازمة مدبية . لا تقبل التأويل ، كانه « ينظم » عددا من المقولات المفهومية عن طبيعة السلطة العسكرية في بلدان العالم المتلطف .

ان النبي المهزوم المفترب الذي مات العالم في مكبته . هو النبي نفسه الذي يعاني وطأة هزيمة ١٩٦٧ . وديكتاتوريه « الفرية اللعينة » التي اغتصبت « سلطان وأعلنـت « الثورة » في المذيع والجريدة وعمـو النبي الذي سيتحول مع السبعينيات والتغريـط في تراب الوطن واستقلالـه الى محـرض :

لا تصالح
ولو وقت ضد سيفك كل الشيوخ
والرجالـ التي ملأتـها الشروحـ
هؤلاءـ الذين يحبـون طعمـ الثـريدـ
وامتطـاءـ العـبـيدـ
هـؤـلـاءـ الـذـينـ تـرـكـتـ عـامـائـهـمـ فـوقـ اـعـيـنـهـمـ
وـسـيـوفـهـمـ الـعـرـبـيـةـ قـدـ نـسـيـتـ سـنـوـاتـ الشـمـوخـ
لا تصالحـ
فـلـيـسـ سـوـىـ انـ تـرـيدـ
انتـ فـارـسـ هـذـاـ الزـمـانـ الـوـحـيدـ
وـسـواـكـ .. المـسـوخـ (٣٧)

وهكـذاـ نـرـىـ انـ استـعادـةـ الشـاعـرـ العـرـبـيـ الـحـدـيثـ لـوظـيفـتـهـ الـاجـتمـاعـيـةـ بـوصـفـهـ حـامـلاـ لـلـوعـىـ ،ـ قدـ مـكـنـتـهـ منـ انـ يـكـونـ شـعـرـهـ شـهـادـةـ عـلـىـ ماـ يـجـرـىـ فـيـ الـوـاقـعـ .ـ وـلـقـدـ اـبـرـزـتـ وـقـفـتـاـ مـعـ ثـلـاثـةـ مـنـ شـعـراءـ الـقـفـعـيـةـ فـيـ مـصـرـ تـبـاـيـنـ وـعـىـ كـلـ مـنـهـمـ وـخـصــوصـيـتـهـ بـعـلاقـتـهـ بـالـدـرـلـةـ وـسـلـطـتـهـ وـبـخـاصـةـ فـيـ بـعـدـهـاـ السـيـاسـيـ .ـ بـدـاـ اـوـلـهـمـ رـافـضـاـ لـلـمنـحـيـ المـضـادـ للـدـيمـقـراـطـيـةـ فـيـ سـلـطـةـ يـولـيوـ ،ـ وـتـحـولـ عـنـ هـذـاـ الـوعـىـ بـعـدـ دـيـوانـهـ الـأـوـلـ،ـ وـبـرـغـمـ هـذـاـ التـحـولـ تـكـثـفـ شـقـوقـ نـصـهـ عـنـ اـحـتفـالـ مـعـذـبـ بـالـقـضـيـةـ ،ـ حـيـثـ ظـلـتـ مـوـضـعـهـ الـأـتـيـرـ فـيـ مـسـرـحـهـ الشـعـرـيـ ،ـ بـيـنـماـ بـدـاـ حـجـازـيـ حـادـيـاـ لـلـبـطـلـفـرـدـ الـذـيـ سـيـقـيـمـ دـوـلـةـ الـفـقـرـاءـ الطـوبـوـيـةـ ،ـ وـخـلـ عـاجـزاـ لـفـتـرـةـ طـوـيـلـةـ عـنـ رـؤـيـةـ تـنـاقـضـاتـ السـلـطـةـ وـآلـيـاتـ تـحـولـهـاـ حـتـىـ مـاتـ الـبـطـلـ الـفـرـدـ،ـ دـوـنـ اـنـ يـقـوـدـ شـعـبـهـ اـلـىـ مـاـ وـعـدـ بـهـ ،ـ وـاـذـ يـذـهـبـ «ـ الـمـلـكـ »ـ عـلـىـ حـدـ تـعـبـيرـ الشـاعـرـ اـلـىـ قـبـرـهـ الـمـلـكـيـ ،ـ يـؤـوبـ الشـاعـرـ اـلـىـ نـفـسـهـ وـقـيـثارـتـهـ مـحاـواـلـاـ اـسـتـعادـةـ وـجـهـهـ وـصـوـتـهـ ،ـ وـمـنـ يـتـمـ بـتـحـولـ غـنـاءـ الـثـورـةـ فـيـ الدـوـاـوـينـ

المبكرة الى « بكاء » لها في « مرثية للعمر الجميل » و « كائنات مملكة الليل ». اما آخرهم امل نقل فقد ظل وبخاصة بعد ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليهامة وفيها لدور الشاعر النبي الحال بتغيير الواقع حتى لو جاء بناء القصيدة واحديا ، مفلقا ، عاجزا عن التعدد الفلالي .

هوامش :

- (١) ديوان الحسن بن هانى ، صنفة ١٨ ، تحقيق احمد عبد المعيد الفزالي ، دار الكتاب العربي . بيروت .
- (٢) نفسه صنفة ٣٥ ومن المهد الرجوع الى مقال جابر مصغور « الشاعر العظيم » . نصوص . المجلد الثاني المجلد السادس .
- (٣) نفسه صنفة ٧ .
- (٤) نفسه صنفة ٢١ .
- (٥) راجع محمد عابد الجابري في :
 - نحن والتراث ، مقدمة الطبعة الاولى ، دار الطليعة . بيروت .
 - الخطاب العربي المعاصر ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨١ .
 - تكوين العقل العربي ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨٣ .
- (٦) السالق .
- (٧) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، صنفة ٥ دار اقرأ . بيروت . دون تاريخ .
- (٨) نفسه .
- (٩) نفسه صنفة ٥٩ .
- (١٠) نفسه صنفة ١٠٢ .
- (١١) نفسه صنفة ٧٦ .
- (١٢) نفسه صنفة ٤٦ .
- (١٣) نفسه صنفة ١٠٨ .
- (١٤) نصوص . المجلد الرابع ، المجلد الاول . ندوة الشعر العربي المعاصر . القاهرة ١٩٨١ .
- (١٥) نفسه . وقارن الدواوين الثلاث للتتسعر بمقديمة كتاب عبد المحسن طه بدر « الروانى والأرض » دار المعرف ط ٢ .
- (١٦) امل نقل : الاعمال الكاملة صنفة ٢٤٩ ط مكتبة مدبولي . القاهرة . دون تاريخ .
- (١٧) احمد عبد المعطي حجازى . الاعمال الكلية صنفة ٣٩٢ ، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢ .

- (١٨) اقرا القصيدة في . ديوان « الناس في بلدي » دار الشروق القاهرة .
- (١٩) راجع لصاحب الدراسة : صلاح عبد الصبور ، رؤبة العالم ، رسالة ماجستير ، أداب عن شمس .
- (٢٠) جابر عصفور : المرايا المتجاورة صفحة ٣٥٢ . الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ . وترجمة المصطلح له .
- (٢١) صلاح عبد الصبور : قاتلات في زمن جريء . دار الشروق صفحة ٦ .
- (٢٢) نفسه صفحة ٦١ .
- (٢٣) احمد عبد المطى حجازى ، الاعمال الكاملة صفحة ١١٩ وما بعدها .
- (٢٤) نفسه صفحة ٢٢٠ .
- (٢٥) نفسه صفحة ١١٦ .
- (٢٦) نفسه صفحة ١٧٩ .
- (٢٧) نفسه صفحة ٤٨ .
- (٢٨) نفسه صفحة ٢٥٦ .
- (٢٩) نفسه صفحة ٥٣١ .
- (٣٠) نفسه صفحة ٢٨٤ .
- (٣١) نفسه .
- (٣٢) نفسه .
- (٣٣) نفسه صفحة ٥٤٦ . راجع - ايضا . محمد بدوى : كائنات مملكة الليل في نصوص . العدد الثاني من المجلد الثالث .
- (٣٤) امل نقل الاعمال الكاملة صفحة ٩٧ .
- (٣٥) نفسه ، اقرا القصيدة في « الاعمال الكاملة » صفحة ١٣١ .
- (٣٦) نفسه صفحة ١٧٢ .
- (٣٧) نفسه صفحة ٢٨٥ / ٢٨٦ .

مسرحية كوميدية

«قناع سارازاد»

مسرحية من فصل واحد

تأليف : عبد السميع عبد الله

«شخصيات المسرحية»

- ١ - شهريار : الملك شهريار في الأربعين . عصبي سريع الغضب
- ٢ - سارازاد : امرأة جميلة الجسد تتضع على وجهها قناعاً من الذهب وتنتحل شخصية شهرزاد . لعوب فاجرة .
- ٣ - مسورو : سيف الملك زنجي سفاح قوى في الخمسين .
- ٤ - عبركوش : مارد هائل . عشيق سارازاد وحاميها .

(النظر الأول)

(طرقات قوية على قرص من النحاس . يفتح الستار على قاعة كبيرة تملؤها الزخارف والنقوش المذهبة بها أعمدة من المارمر . بلاط الحجرة من الرخام بعضه معسكس . باب جانبى عليه ستارة حريرية رثة . شبك مفتوح يبدو من ورائه البحر في الحائط الخلفي الذي يرتكن عليه سرير فاخر من المعدن المطلى بما، الذهب . منضدة من الخشب الفلامق انطبع بالصدف . تستقر بجوار السرير وعليها بقايا أكل وفواكه وزجاجات خمر فارغة .. سيف معلق على الحائط مع ملابس شهريار في مقدمة المسرح توجد فوهة بئر عليها بكرة لرفع الماء)

شهريار : (يستيقظ من النوم حين يؤذن ديك الصباح .. يقوم بجذعه من الفراش - يتمطى ويتشاءب .. يمد يده إلى الفاكهة فيأخذ عنقوداً من العنب ويرفعه ثم يتناوله حبة حبة . يسمع شخيراً في ipsum يده على الفراش متحسساً فتجد شخصاً تحت الغطاء ينام بجواره لا يظهر منه شيء ، فيثبت من الفراش مفروعاً وهو بملابس الداخلية)
الحقونى .. لص .. لص في فراشى .. حرامى في حضنى
(يتمتنق بالسيف ثم يجرده)

تم .. تم يا ابن الفاعلة .. تحرك او اقد جسدك النجس
(يقوم الشخص المتثير بالغطاء ويخلع عنه الغطاء فتبديو
سيدة تلبس سروالا وحزاما من الحرير وعميضا شفافا يبيه
جسمها لكنها تتضع على وجهها قناعا من الذهب)

السيدة : مالك تصرخ مكذا كالملاسو

شهريار : للص .. شيخ النسر في فراشى (يشير اليها)

السيدة : الا تعقل يا رجل (تحاول ان تقترب منه لتهده)

شهريار : من انت .. قولى (يدفعها بباب السيوف بعيدا)

السيدة : اهدا اولا

شهريار : ما قد مدت .. قولى من انت .. تكلمى

السيدة : (يسمع صوت موسيقى شهر زاد لكورساكوف)

انا شهر زاد .. حبيبتك

شهريار : (مستنكرا)

من

السيدة : الم تسمع .. شهر زاد .. الم تكن تنتظرنى - تتلهف على
نواجي

شهريار : ولماذا تلبس شهر زاد قناعا . اكتشفى وجهك

السيدة : ليس الا ان

شهريار : متى اذن ..

السيدة : عندما تصيرلى .. قلبا وقالبا وتصبح علاقتنا طبيعية ..
زوج وزوجة

شهريار : لكنك لست شهر زاد .. اقسم على ذلك .. صوتك متغير

السيدة : (تخرج ورقة من جيبها)

هذه بطاقة الشخصية .. اقراما ..

شهريار : (يقرأ الورقة)

يا للغرابة .. انها من .. لكن كيف دخلت الى هنا هذا

شيء خطير

السيدة : وما وجه الخطير

شهريار : تخظين حجرتى وتندىسين في فراسي .. كنت تستطيعين غرس
خنجر في صدري

السيدة : ولماذا .. ؟

شهريار : لستريحي من تهدیدي ..

السيدة : ولكن لم انفل ..

شهريار : لابد من التحقيق معك (يصفق) مسرور

مسرور : (يدخل من باب جانبي يرتدى سروالا وحزاما عريضا من الجلد

عارى للنصف الاعلى حيث يبدو جسده كالابنوس اللامع . . .
على راسه عمامة وفي اذنه حلقة وحول ساعدة اسورة من
الذهب . ورقبته يتعلق بها سيف عريض . . .

شهرزاد : (في فزع)
ما هذا الوحش . . .

شهريار : اين كنت ليلة امس
سرور : على باب حجرتك يا مولاي . . . لم ابرح .
شهريار : فمن اين دخلت هذه المرأة (يشير الى شهرزاد)
سرور : (مرتبكا)

لا لا . . . لست اعرف . . . ربما تكون جنية او ساحرة . . .
او . . . مولاي (يمتشق للسيف) دعني اضرب رقبتها
ليستريح بالك . . .

شهريار : لا تتعجل . . . القتل في الصباح . . . كالمعتاد
شهرزاد : (تحفم سرورا في صدره دفعه قوية)
حسنت ايها السفاك

شهريار : اذا لم تقولي كيف دخلت الى هنا . . . او ترفعي القناع
سرور : مولاي . . . سوف ارفع القناع رغمما عنها
شهرزاد : اياك ان تفعل . . . من يرفع قناعي رغمما عنى فسوف يحترق
شهريار : اذن تصرف يا سرور ولا تقف مكذا . . .
سرور : (يأتي من وراء شهرزاد ومعه حبل فديير كتافها وهي تقاوم
بشدة) ها قد أدرت كتافها . . .
شهرزاد : اتركوني يا اندال . . . الحقنى يا غركوش يا قاهر الجن
والوحش . . .

شهريار : (عندما يفرغ سرور من تكتيف شهرزاد)
سوف أعد لغاية عشرة فان لم تخبرينا كيف دخلت هنا
فلتضرب عنقها . . . ولن ننتظر للصباح .
سرور : (يرفع سيفه بعد أن يرغم شهرزاد على أن تجثو على ركبتيها)
السمع والطاعة يا مولاي . . .
شهريار : (يعد)

واحد - اثنين - ثلاثة - أربعة - خمسة - ستة
(يتباطأ في العد) سبعة . . . ثمانيه . . . تسعة
. . . عشرة (يشير بيده الى سرور)
(عندما يوشك سرور أن يهوى بالسيف على رقبة شهرزاد تسمع فرقعة عظيمة وتختلى ، الغرفة بخان كثيف)

مسرور : (في فزع)

مولاي . . . انتظر . . . ما هذا . . . (يشير الى اعلى)

شهريار : داميه طبخت على رؤوسنا يا مسرور . . .

شهزاد : عفرکوش

صوت المارد : شبيكى لبيكى . . . عبد وملك ايديكى . . . م اتعلبين

شهزاد : انقذنى من القتلة السفاحين

صوت المارد : . . . في خدمتك يا مولاتى . (ينك قيودها)

شهريار : مولاته . . . انه معها . . . اضربه يا مسرور . اقطع رقبته

مسرور : (مستهولا)

استطيع قطع رقاب البشر يا مولاي . . . أما هذا . . . فلا . . .

لا استطيع ان اصل الى ركبته . . . انه مارد

السارد : (يشخط)

ولد يا مسرور (يقع على الارض من الخضة ثم يقوم)

مسرور : (يحنى رأسه)

شبيك لبيك . . . عبد وملك ايديك (يرتجف)

السارد : اخرج من الغرفة حالا . . . (يهرول مسرور الى الخارج)

لا . ليس هكذا . . . فلتخرج على يديك ورجليك) كالحمار

(يسير مسرور على أربع ويخرج)

والآن هات سيفك هذا يا شهريار . . . (بجسم) هات

شهريار : (يقدم السيف الى عفرکوش نياخذن مم يسمع صوت رحطيم
معدنى) كلا . . . كلا . . .

اتحطم سيفي ايها المارد

السارد : والقيه من النافذة (يسمع صوت ارتظام السيف بالصخور)

والآن . تعالي يا شهزاد . . . اقتربى منى . . . الا تستحق

قبلة منك يا حبيبتي (صوت قبلة ممطوطة ثم يختفى

المارد) . . .

شهزاد : مع السلامه . . . يا حبيبي

شهريار : (في غضب)

عاهرة . . .

شهزاد : غيران . . . لابد انك تحبني

شهريار : منحطة

شهزاد : ولكنى فاتنة . . . انتظر (تغير ريكوردر فتسمع موسيقى
راقصة)

(ترقص شهرزاد وترعش وسطها على النغمات وشهريار

واقف في ذمول . . . فتدفعه شهرزاد في صدره معابثة)

صفق يا مولاي .. صفق على الواحد .. انظر .. اضبط
الايقاع وسوف تعود للانس

شهريار : اخرى ايتها الفاجرة .. يا مسرور .. (يصفق)

شهرزاد : (تتوقف عن الرقص وتغلق الريكوردر وتصدق أيضا)
عفرکوش

مسرور : (يدخل من وراء الباب)

مولاي .. (يجرد السيف) أنا جاهز

شهريار : (في حرج شديد) .. ايتها الفاجرة .. المؤمن العاشرة
تهدييني بعفرکوش .. لسوف اريك نجوم الظهر الحمرا،
اسمع يا مسرور .. جرد سيفك .. ثم تقدم بكل قوة ..
بكل وحشية .. بلا شفقة .. (بخلاعة) .. وذلك لى
ظهورى ..

شهرزاد : (تقف في وجه مسرور)

(لشهريار)

والآن نم على وجهك .. اجل هكذا (تربت على عجيزته)
تمام .. (ينام على السرير وشهرزاد تدلك ظهره على
نفمات أيام زين العابدين بينما يخرج مسرور وهو يحمل
السيف ويترافق في مشيته بخلاعة وهو يهز أرداه)
المنظور الثاني

(نفس الغرفة . سدان كبير يسقى في مقدمتها ويقف أمامه
شهريار يمسك مطرقة ضخمة . في جدار الغرفة في الناحية
الليسرى كور ومنفاخ معلق ينفث الهواء فيتشعل النار بواسطة
سلسلة يجذبها مسرور ويرسلها بيئما يمسك بملقط من
الحديد قطعة حديد مستطيلة . الجو مليء بالدخان بضعة
سيوف معلقة على الحائط)

مسرور : (يقدم لشهريار الملقط وبه قطعة الحديد كانها نار)
. السيف الأخير يا مولاي .. انه يخصك

شهريار : (يتناول السيف ويضعه على السنان ويرفع المطرقة)
نهاية عفرکوش .. دم .. دم .. دم .. دم .. (يطرق الحديد
فيتطاير الشر)

مسرور : لابد من قتلها يا مولاي لقد جعلنا اصحوكة ..

شهريار : دم .. دم .. دم .. سوف يتم هذا بعد توزيع السيوف

مسرور : انتظ أنهم قادرون .. !!

شهريار : لنهم اثنى عشر يا مسرور (يمسك السيف الذي يطرقه ويضعه
فـ **الغمد**)

مسرور : لكنه نظيف يا مولاي .. يداه كالمدارى ورجلاه كالصوارى ..
مارد .. مارد .. انه كالمفاراة وأسنانه كللحجارة

شهريلار : لابد من قتله .. وبعده

مسرور : تقتل شهر زاد كالآخريات اليis كذلك ؟ كلا يا مولاي - أنها
ماكرة ..

شهريلار : (يجرد سيفه ويلعب به ويهم من فوق رأس مسرور)
ليس كالآخريات .. سوف اذبر لها قتلة فريدة ...
تسسلت الى غرفتي واندست بجانبي في الفراش دون علمي
ودون ان اعرف ما تريد .. هذه مصيبة .. كارثة ..
كل هذا وانت واقف كالنطع أمام باب غرفتي ؟

مسرور : (متحجا) مولاي .. لعلها ساحرة او شيطانة

شهريلار : حتى الحراسة لا تفلح فيها .. ما فائحتك اذن ... خذ ..
هذه السيف تعطيلها لاخوتي .. كل واحد سيفا ..

مسرور : السمع والطاعة (يتناول السيف بين يديه)

شهريلار : فليختبئوا له في طريق التوت .. خلف الصخور والأشجار
كافهود ..

مسرور : طريق التوت .. ولم .. !!

شهريلار : هو طريق مرور المارد الى هنا يا مغفل ..

مسرور : (يأخذ السيف ويسير لى الخارج)

سوف أفعل يا مولاي (يخرج)

شهريلار : أوصهم أن يفتحوا عيونهم جيدا .. لنتظر سوف آتى معك
(يخرج في اثره)

شهرزاد : (تخرج من وراء ستارة .. تبحث في أنحاء للحجرة وتحت
السرير وفي كل ركن)

أين خباهما يا ترى .. الوغد يتآمر مع مسرور لاغتيال
عفرنكوش (حين تذكر اسم عفرنكوش يسمع انفجار ويتصاعد
الدخان من الغرفة ثم ترفع شهرزاد نظرها الى فوق)
عفرنكوش

عفرنكوش : هل وجدت الزجاجة

شهرزاد : ليس بعد ..

عفرنكوش : اذن ضاع عفرنكوش ضاع .. ضاع (يبكي)

شهرزاد : (بارتياع)

وكيف .. كيف تضيع .. أنت حياتي يا عفرنكوش ..

(تقبله قبلات متلاحقة)

عفرنكوش : ان حياتي تتسرّب لحظة بعد لحظة ليس لي نجاة الا ..

شهرزاد : (مقلقة) الا ماذا .. الا ماذا .. قل ..

عفرکوش : الا اذا شربت من لکسیر الحياة . انت تعرفي

أبحث عن للزجاجة . لقد خباما الوغد .. اين .. اين
يا ترى ..

شهرزاد : (تصرخ في فرح)

وجحتها يا عفرکوش كان يخبنها في تجويف سحرى في
الحائط ..

عفرکوش : (ترفع يدهما بزجاجة خضراء .. فيمد عفرکوش يده ليتناول
الزجاجة) الزجاجة تحفظ حياتي وانا احفظ حياتك ..

شهریار : (يدخل ثم يختطف للزجاجة من يد شهرزاد)
عرفت ما تريدين يا خائنة

عفرکوش : (يمد يده)
الزجاجة

شهریار : لن تأخذ قطرة منها .. (يتراجع بظهره خائفا)
(يهمج عليه عفرکوش فيفتح ازلجاجة ويفرغها في البئر
داخل الغرفة)

عفرکوش : ايها الوغد .. ماذا فعلت .. !!

شهرزاد : لقد اختلط اکسیر الحياة بمياه البئر

عفرکوش : ويلاه .. قد ضاعت حياتي

شهرزاد : لا تخف (تثير بكرة البئر حتى يطلع الدلو فياخده
عفرکوش ويشربه في لهفة شديدة)

عفرکوش : الآن عادت قوتي .. (تحدث فرقعة وينتشر الدخان)

شهرزاد : اکسیر الحياة في انتظارك دائمـا (ثم يختفى المارد)

شهریار : ايتها الخادعة سوف ارمـم البئر وأقتلك (يجرد سيفه فتجثـو
شهر زاد)

شهرزاد : انسـيت انك محتاج لـاء البئر .. لـتحافظ على شبابك انت
 ايضا حتى تقدر على مضاجعة النساء .. كل ليلة ..

(يسمع صوت تقارع سیوف فینصـت ويتـرك شهرزاد)

شهریار : ماذا يجرى بالخارج
صوت من الخارج :

الخيـل ولـالليل ولـلبـيدـاء تـعرفـنى .. والـسـيف والـرـماـح ولـالـقـرـطـاس ولـالـقـلم

شهریار : (يصدق مـسـورـا)

تمام .. تمام .. هذا اخـى منـذـر .. اـقـتـلـوه .. جـنـلـوه

صوت من الخارج :

وسـيـفـيـ كانـ فـيـ الحـيـجاـ طـبـيـبا .. يـداـوىـ رـاسـ منـ يـشـكـوـ الصـداعـاـ

شهريار : هذا أخي طالب .. كان يحب اشعار عنترة .. اذبحوه ..
صوت من الخارج :

السيف أصدق أنتبا ، من الكتب ... في حده الحد بين الجد واللعب

شهريار : هذا أخي فاتح .. ويلك يا عفرنكوش

صوت من الخارج : خلي السييف يقول ..

اصوات كثيرة : يقول السييف

(يسمع صليل السيف واصوات تقارعها وصرخات وحشية)

شهريار : (يدعك يديه في سرور)

لقد قتلوا .. قطعوه بسيوفهم وهو خارج من هنا

شهزاد : (ساحرة)

من .. !!

شهريار : أصبح أشلاء .. لا رحمة الله .. وسوف اعرف شغلى محك

شهزاد : من هو يا مولاي

شهريار : (باتنصرار)

عفرنكوش .. المارد .. عشيق .. أصبح ..

شهزاد : أصبح ماذا ؟

شهريار : جثة .. رمة ملقاة على للرماد .. ما .. ما .. ما .. مای

شهزاد : (ساحرة)

أتظن ذلك .. هي .. هي .. هي ..

شهريار : (ينتفض غاضبا)

اظن .. الهم تسمى صرخاته وهو يخور كالثور .. لكن

انتظري (يصفق في عصبية) ... مسرور ..

مسرور : (يدخل بلهوجة)

مولاي

شهريار : مزهم ان يحملوا جثته ويلقونها في البحر

مسرور : (باندماش)

جثة من يا مولاي .. !!

شهريار : المارد .. الهم يقتلوه ..

شهزاد : (تضحك بخلاعة)

هي .. هي .. هي ..

شهريار : (غاضبا)

اصمتك يا امراة

شهزاد : لم اقتل شيئا .. سيافك هو الذي يقول ..

شهريار : هل قلت ذلك حقا يا مسرور .. الهم يقتل عفرنكوش ... قل

... تكلم

(صوت همة كالرعد من الخارج)

صوت المارد : ما .. ما .. هاى ..

شهرزاد : اسمعت باذنك الشريفة يا مولاي . صوت المرحوم

شهريار : اللعنة .. لقد سمعت صليل السيف وصرخات القتال

مسرور : عفوك يا مولاي .. كانوا يقاتلون بعضهم

شهريار : ويلاه .. (ينتف شعر لحيته)

مسرور : لقد سالت دماؤهم وتكسرت سيفهم

شهريار : نهار أسود كالقار (يلطم خديه)

شهرزاد : بل أبيض كالقشدة .. ميا لى للفراش

شهريار : (غاضبا)

يرفع سيفه وينقض عليها وهي تجري منه فيضرب بالسيف

لكنه يخطئها) الفراش .. الفراش .. لسوف أذبحك ..

شهرزاد : الحتونى .. أغثثونى .. لى يا عفرکوش يا قاهر الجن

واللحوش

(صوت فرقعة هائلة ويمتلأ الجو بالدخان)

صوت شهريار : (خائفا) ..

ماذا تrepid

شهرزاد : انه يرفض مضاجعتي يا عفرکوش

عفرکوش : يرفض .. ما .. ما .. هاى ..

شهريار : انها مسألة مزاج يا أخي ..

عفرکوش : مزاج شهرزاد فقط ..

شهريار : ومزاجي .. مزاجي انا

عفرکوش : تبول عليه البقرة .. سوف اذهب على ان اسمع تاوهات

شهر زاد المتلذذة من وراء البحر .. (مهددا) والا ..

(يختفى عفرکوش بينما يجلس شهريار على الارض يضرب

رأسه بكفيه بينما تخلع شهرزاد ملابسها على

موسيقى ايا زين العابدين)

ستار

(المنظر الثاني)

(نفس الغرفة وشهريار يرقص حول البئر رافعا سيفه على

نغمات دقات الدفوف الذي يأتي من الخارج عبر النافذة

المفتوحة)

شهريار : لن يشرب من البئر مرة ثانية .. واذا تجاسر وجاء ..

خلي السيف يقول يقول (يرقص وهو يدور حول البئر)

خلي السيف يقول يقول

خلي السيف يقول يقول

خلي السيف يقول يقول

شهرزاد : (تدخل على كنها صينية عشاء كبيرة فتهتف مستنكرة)
سيف ايه . مل هذا وقته .. (تضيع للصينية على المضخة)
شهريار : (يدور حول البئر كالهندو الحمر)
خلي السيف يقول . يقول
شهرزاد : العشاء يا مولاي
شهريار : خلي السيف يقول يقول (يستمر في الدوران حول البئر)
شهرزاد : نجاج مطهي على الطريقة السورية . محمر في المسلح ومتبل بالبهار ومنقوع في النبيذ الأحمر
شهريار : خلي السيف يقول يقول
شهرزاد : أرز بالخلطة على الطريقة العراقية . سوف تأكل أصابع قدميك ورآه ..
شهريار : خلي السيف يقول يقول
شهرزاد : لبنية على الطريقة الفلسطينية . مطهية في ثلات أواني
شهريار : خلي السيف يقول يقول
شهرزاد : تبولة لبنانية حريفة لذيذة تشعوط لسانك
شهريار : خلي السيف يقول يقول
شهرزاد : حمام محشى بالفريك على الطريقة المصرية .. استوى وطاب على نار هادية
شهريار : خلي السيف يقول يقول
شهرزاد : (تمسك سكينا وتدور حول البئر راقصة)
بيقول للسيف ..
خلي السيف يشن يرن .. يقلب الملايكة بجن
شهريار : لماذا ترقصين (يتوقف عن الرقص)
شهرزاد :رأيتكم ترقص
شهريار : ومالك بي ..
شهرزاد : افلدك
شهريار : لست مثلى فانا شهريار .. وانت
شهرزاد : وما الفرق
شهريار : الفرق انك انشى وانا رجل اتبطن النساء ليلا واقتلون في الصباح ..
شهرزاد : أستطيع ان افعل ذلك . اتبطن الرجال ثم اقتلهم في الصباح
هذه ليست معضلة ..
شهريار : انت تتبعطين عفركوش فلماذا لا تقتلينه في الصباح
شهرزاد : ولماذا اقتله

شهريار : تظفرين بحربيتك

شهزاد : ومن قال انى غير حرة

شهريار : هذه العلاقة الغير متكافئة بينك وبينه

شهزاد : (تطلق صحكة رقيقة)

هي . هي . هي ، ٠ ٠ ٠ تقصد انه ليس كفوا لي

شهريار : (يصفق على كفيه متوجبا)

عفرنكوش ٠ ٠ ٠ المارد ٠ ٠ ٠ ليس كفوا لك يا للوقاحة ٠ ٠

شهزاد : (تهمس في اذن شهريار فيبدو عليه الفزع)

تم كل ذلك على قرن عفرنكوش انظر (تخرج جره) اترى

هذه الخواتم ٠ ٠ ٠ خمسة خاتم ٠ ٠ ٠ (تفتحها) اخذتها

من خمسة عشيق بعد مضاجعتهم ٠ ٠ ٠ الا تطينى

خاتمك

شهريار : كلا ٠ ٠ ٠ كلا ايتها الفاجرة

شهزاد : (تطار شهريار الذي يجري منها)

خاتمك يا مولاي

شهريار : تحشمى يا امرأة (تمد اصبعها وتدغدغ خصر شهريار

فيضحك بشدة)

ما ٠ ما ٠ هاى ٠ ٠ ٠ اووووووه ٠ امسكى عن العبث اخراك

الله ٠ (يزدح اصبعها المتند ناحيته)

لماذا تشرعين اصبعك مكذا كالخازوق ٠

شهزاد : لن اتركك حتى تعطيني الخاتم

شهريار : اهدنى ايتها الفاجرة

شهزاد : لن اهدنا حتى اضع اصبعي في خاتمك

شهريار : وماذا تفديين من ذلك

شهزاد : الطاعة

شهريار : وماذا تريدين من طاعتي

شهزاد : المضاجعة ٠ انت تعرف (موسيقى ايما زين العابدين)

شهريار : لن اضاجعك حتى ارى وجهك ٠ تخلي عن هذا القناع ٠ ٠ ٠ تعرفي

شرطى ٠ ٠ ٠ لن اضاجع من لا اعرف ٠ ٠

شهزاد : وما تفديك المعرفة ٠ ٠ ٠ الا تكفيك معرفة جسدى ٠ ٠ ٠ انظر

ا موسيقى راقصة ، الا يعجبك هذا الصدر النافر كماه

الرمان ٠ ٠ ٠ وهذا الخصر المجدول ٠ وهذه الذراعان ينتهيان

باصابع ممتدة رشيقه ٠ ٠ ٠ وهذا البطن وما تحته مما

يدخل الالباب ويذهب بالعقل ٠ ٠ ٠ وهذه الارداف المستوية

التي تفتتن للناسك ٠ ٠ ٠ وهذه الافخاذ اللفاء والسيقان

الريانة ٠ ٠ ٠ جسد كاللبن يا مولاي ٠ ٠ ٠ كاللبن ٠ ٠ ٠ اوووه

شہریار : القناع او لا . لابد ان ارى وجهك
شہرزاد : الا يرضيك ان تشاهد مفاتن جسمى (تتمسح به)
شہریار : (يستجيب لها قليلا . يحتضنها ثم يتمالك نفسه)
لا تنسى انى سوف اطيح برقبتك في الصباح
شہرزاد : لا تكون فضا يا مولاي
شہریار : (بکبریاء) هكذا طبعي
شہرزاد : دع هذا الطبع لحظة وتمتع بوصالى
شہریار : كلا .. (يغير ظهره لها)
شہرزاد : قبل ان تفوت الفرصة
شہریار : اي فرصة يا امراة .
شہرزاد : يطلع الصباح وتقتلنی (تتمسح به في رغبة)
شہریار : (يستجيب لها قليلا فتقوده حيث يجلس فوق السرير)
لكن لا تنفس الغد ..
شہرزاد : غدا بظهر الغيب
شہریار : (ينتصب واقفا) كلا .. غدا يقول السيف
شہرزاد : مولاي فلتنس حکایة السيف هذه . خذ اشرب کاسا ..
شہریار : خمر ...
شہرزاد : بل للنسیان . (تمس الكأس بشفتیها ثم تقدمه لشہریار)
تفضل . انها اخر من خمر بابل
شہریار : هذه فقط (يأخذ الكأس ويشربها)
شہرزاد : کاسا أخرى من اجل عيني (تقدم کاسا ثانية لشہریار)
شہریار : من اجل عينيك ولو انى لا ازاحما (يشرب)
شہرزاد : وهذا من اجل جسمى الجميل الفتان
شہریار : (يشرب) من اجل جسمك الفتان
شہرزاد : وهذا من اجل ... اوه ... انى خجلی يا مولای
شہریار : وهذا من اجل وقاحتک اخراك الله .. (يشرب)
شہرزاد : وهذا من اجل رقبتی التي سوف تفطمها في الصباح
شہریار : (ثملا) من قال انى ساقطعها ..
شہرزاد : انت ..
شہریار : (بلسان ثقيل) اي فطاعة .. لا تصدقى هذا ..
شہرزاد : (تلقى بنفسها بين احضانه) مولاي .. احقا .. اذن ..
خنثى لحنانك خنثى ... عن الوجود وابعدنى
(يحتضنها شہریار بقوة)
شہریار : (يحاول تقبيلها)
أف لهذا القناع لا اكاد اشعر بطعم شفتیك
شہرزاد : (بدلال)
الا تشعر بطعم الذهب .. انه بندقى عيار ٢٤

شهریار : مجرد معدن . لكنه غير انسانى

شهرزاد : مل تفضل بشرة الوجه من لحم ودم .. يا لك من مسكين

شهریار : (يتحسّس وجهها بكتفه)

الحياة يا شهرزاد .. الحياة

شهرزاد : وماذا تساوى من غير الذهب . انه طلسم الوجود الساحر .

الحب والسعادة والمجد والجاه .. انه الحياة نفسها .

شهریار : بل هو للقيود ... العبودية

شهرزاد : سوف أقص عليك حكاية القناع للذهبي . حتى تعرف قيمة للذهب فاستمع .

شهریار : (يتكلّم على الوسائل وتسمع موسيقى آيا زين العابدين

وتجلس شهرزاد تحت أقدامه تدلّكهما)

مات ما عندك

(موسيقى كورساكوف شهر زاد)

شهرزاد : بلغنى أيها الملك السعيد . ذو الرأى الرشيد . انه كان في قرية

على ساحل البحر رحل صياد فتى الحال . وكانت عند

بنت بارعة الجمال تسمى اقبال وجهها كالقمر تجيد الحديث

والسمير . وحين رآها أمير المدينة فتنت لبه واستولت على

قلبه ... لكن الساحرة الشريرة سارا كانت تحب الامير

وتخشى عليه من الغير . فامحت الجميلة اقبال قناعا ذهبيا

جميلا ليسه في الحال . ولبيست الساحرة قناعا مثله

(لخدع الامير) .. وذات ليلة من ليالي الصيف دخل

للقريب رجل كثيف . لكنه يلبس درع الحرب ويتمنّط

بالسيف وعندما وصل الى ساحة القرية وقف وصاحت ..

(يتخافت الضوء والموسيقى ويرتفع شخير شهریار)

شهرزاد : الآن أستطيع ان امتلكه .. اجر ده من الخاتم وأضمه الى

الخمسة . لن تستطيع قتلي بعد يا شهریار .. سوف

تضاجعني متى أشاء .. لكن كيف .. انك نائم كالجثة ..

(ينتشر الظلام تماما ومعه يعلو شخير شهریار)

(يضي ، المسرح انجد شهرزاد تجلس عن مقعد فوتيل نضيج

ساقا على ساق تجذب انفاسا من النارجيله وتطلق حلقات

الدخان) ..

شهریار : (يدخل من الباب الجانبي يحمل صينية عليها أدوات الشاي)

الشاي يا سيدتي ..

شهرزاد : صب فنجانا لي وضع فيه قطعتان من السكر (بسياده) ..

شهریار : (يضع السكر في الفنجان ويصب الشاي ويقبله) ..

تفضلى يا مولاتي ..

شهرزاد : (تمسك الفنجان تحتسيه) ما هذا (تبصقه في وجهه)
طعمه ردئ .

شهريار : (محتما) مولاتي

شهرزاد : اسمع يا شهريار . هات ولعه . نار الشيشة خسعت
شهريار : (بخضوع)

السمع والطاعة يا مولاتي .

شهرزاد : لذاً تبدو عليك الكتبة هكذا .

شهريار : كتابة . . ابدا . ومن اين تأتى الكتابة .

شهرزاد : لابد ان تبدو سعيدا فانا لا أطيق هذا المنظر .

شهريار : مولاتي (يفتح فمه في ابتسامة عريضة) اننى اتجشأ سعادة

شهرزاد : اذن جئني بالنار . ولا اراك الا سعيدا . سعادة طبيعية . .

أفهمت . . !!

شهريار : (يهرول خارجا) يا للمسلطة المستبدة (يخرج ويعود بالنار
ليضعها على النارجيله)

شهرزاد : تعال يا شهريار . هات لي حشية اضعها وراء ظهرى .
هذه (تشير الى حشية على السرير) . . كلا . . ليست

هذه . . انى اقصد هذه (تشير الى واحدة اخرى) . .

اقول لك هذه . . يعني هذه (تشير الى حشية اخرى)
اسرع يا شهريار ولا تتنطع . .

(يجري من ناحية الى اخرى وهو يحمل الحشايا ثم يرجعها
ثم يأت بغيرها) . كفى . كفى . . لقد فقات مرارتها

لغيائـك

شهريار : مولاتي . . لقد ارمقتني .

شهرزاد : (تضغط على خاتم في اصبعها فيصرخ شهريار من الالم)
أتشق عصا للطاعة . . ان هذا الخاتم كفيل بتاديبك .

شهريار : انا في عرض مولاتي . . (يركع امامها)

شهرزاد : اذن قم ولا تعد للعصيان . . واسمعنى بعض الموسيقى

شهريار : ماذا ت يريد مولاتي ان تسمع . موشحات اندلسية . .

شهرزاد : كلا

شهريار : بشارف عثمانلى

شهرزاد : لا . لا .

شهريار : اذن . . .

شهرزاد : (مقاطعة)

اريد ان استمع الى اغنية + خلي للسيف يجول . .

شهريار : (مشفقا)

مولاتي . . ان هذه الاغنية تحرض على . .

شهرزاد : على ماذا .. لقد أصبحت مجرد أغنية نستمتع بنغماتها
البدوية .. ونصدق لها ..

(يضع شهريار الشريط في الريكوردر ويدبره فتسمع أغنية)
خلی السیف یجول

خلی السیف یجول
یجول السیف

خللی للسیف یشن یرن

شهرزاد : قم يا شهريار .. قم

شهريار : هل تريد مولاتي شيئا ..

شهرزاد : ترقص ..

شهريار : نعم ..

شهرزاد : اقول لك ترقص فتأخذ هذا الوشاح وتعقده على وسطك
وترقص على نغمات هذه الأغنية .. تهز اردافك .. هيا

(يربط شهريار الوشاح على وسطه .. متساه)

شهرزاد : نادى مسورو كى يتضيّط لك الإيقاع وانت ترقص

شهريار : (متوسلا)

مولاتى .. لا تفضحيني امام سياق ..

شهرزاد : اسرع (تمسك الخاتم) والا ..

شهريار : (يصفق مسرعا)

مسورو .. مسورو

مسورو : (يدخل وينحنى امام شهريار)

مولاي

شهريار : (يكلمه بكبرياء)

صفق يا مسورو .. صفق على الواحدة .. هيا .. رقص

مولاك

مسورو : (يهرش راسه) ماذا قلت يا مولاي

شهريار : رقصنى .. الم تسمع ..

مسورو : (يصفق مسورو بينما يرقص شهريار على الإيقاع .. يتخفّف)
الضوء يشير شهريار لمسورو فيقصد اليه ..

يسر في اذنه حديثاً فيذهب الى الريكورد ويفتحه ويضع

فيه شريط آخر بينما ينشد الأغنية بصوته فلا تلاحظ

شهرزاد شيئاً ثم تنساب موسيقى ايا زين .. ايا زين

العابدين .. يا وارد .. يا وارد منور على للبساتين ..

(تتناثب شهرزاد وهي جالسة على المقعد) ..

مسورو : لقد نامت .. يا مولاي .. تأكل ارزها مع الملائكة .. لقد تسلطت
مع النغمة ..

شهريار : اسرق من اصبعها الخاتم وماته .. احترس كيلا تشعر
بك .. انها نصف نائمة . واذا احست بك فسوف تجعل
ليلتنا عبابا

(يسرق مسرور الخاتم من اصبع شهزاد ثم يعطيه الى
شهريار)

مسرور : مبروك يا مولاي .. عدت تملك ارادتك .

شهريار : لكننا لن نستطيع قطع رقبة شهزاد .. فكيف لملك لراحتي ..
كيف

مسرور : ولماذا لا نستطيع قطع رقبتها .

شهريار : المارد .. المارد ايها الاحمق .. اذهب الى اخواتي ..

مسرور : (مقاطعا) لن يفعلوا شيئا .. لقد سمعتهم يقولون انهم
لن يعرضوا انفسهم لنفقة المارد بينما انت تتمرغ في
احسان شهزاد .

شهريار : سوف ينتهي هذا الغرام في الصباح .. فليتصدوا لغركوش
وانى اعدكم ..

مسرور : انت تعدم منذ عشرة ليال .. لكنك تزداد حبا لشهزاد

شهريار : الخاتم كان في اصبعها .. لم اكن استطيع عصيانها .

مسرور : لكنه اصبح في اصبعك .. ارنا الهمة

شهريار : (يجرد سيفه ويختبر حده بطرف اصبعه

والآن هيا يا شهزاد .. قومي .. اصحى (يهزها بعنف)

شهزاد : الى اين يا مولاي .. اين اين (تصحو مضطربه)

شهريار : سوف اقطع رقبتك

شهزاد : (ضارعة) مولاي .. الا تترك العنف ابدا

(تنظر الى اصبعها فتكتشف ضياع الخاتم)

شهريار : انت لا يصلحك الا العنف .. هيا اخلع القناع

شهزاد : ما دمت ستقتنى فلم ت يريد ان اخلع القناع

مسرور : مكذا مزاج مولانا .. يكفى انه ابلاك عشر ليال ..

شهزاد : اسكت انت .. انى احدث مولاك ايها الكركين

شهريار : لقد اذللتني .. سفكت مهابتي (يمثل) هات هذه الحشيشة

كلا .. اقصد تلك .. اقول هذه يعني تلك .. صفق ..

ارقص .. هز اردافك .. لقد مرغت انف شهريار في الر GAMM

شهزاد : كنا نلهم ..

شهريار : اخرس ايتها المخادعة .. اخلع القناع ولا تطيل الحديث

شهزاد : وماذا تفيد من خلع القناع

شهريار : اشاهد رجفة الخوف في عينيك الجميلتين .. استمتع برؤيه

رعشة الفزع في رموشك الطوال .. ارى شفتيك الساحرتين

وقد كستها صفرة الموت . ارمق وجناتك التفاحية وقد
غاضت فيهما الدماء واصبحا بلون الشمع .. اذيقك كاس
الذل قبل ان تموتي . اتمتع بلذة الانتصار ..

شهرزاد : اذا كنت مصمما ..

شهريار : اجل ..

شهرزاد : لى مطلب اخير قبل ان تضرب عنقى ..

شهريار : (يهوم بالسيف) قولي واسرعى

شهرزاد : استمع الى الموسيقى وانا اودع الحياة

مسرور : مولاي .. قط رقبتها ولا تستمتع الى مما حكتها ..

شهرزاد : ايها العبد الزنيم .. تتجرأ وتقول هذا لانك تعلم ان عفرکوش
مسافر

شهريار : دونك الموسيقى

شهرزاد : (تفتح الريكورد فتناسب موسيقى ايها زين العابدين تبعث الحذر
في النفوس المحتممة بالغضب)

شهريار : (يرفع السيف .. ويتناوب في كسل) سوف .. اقه .. اقه .. اقه ..
احس بساقي لا تحملان جسدي .. (يسقط السيف
من يده ثم يقع هو على الأرض بلا حراك)

شهرزاد : اسرع يا مسرور . فتحمل مولاك معى الى فراشه
(يحملان شهريار كل من ناحية ويسيران الى الفراش على
نعمات موسيقى ايها زين العابدين .. يضعانه في الفراش)
والآن فلتتهوى وتقلل الباب وراءك . هيا .. هيا .. (تدفعه)
(يخرج مسرور ويختفت الصو .. حيث تسمع طرقة قبلات في
الظلام وتأوهات شاكية)

اقتلنی يا مولای .. قطعني حتى .. (يسود الظلام تماما)

(يسمع صوت ديك يؤذن وينتشر الصو .. لنرى شهريار في
السرير وبجانبه شهرزاد وهو يمسح جبينه بظاهر كفه ..

يضطرب حين لا يرى الخاتم في اصبعه)

شهريار : این .. این ذهب (يبحث في الفراش)

شهرزاد : لا تبحث عنه . خاتمك في اصبعي .. (تمد يدها ناحيته)

شهرزاد : اشعر باضطراب نفسي .. لخبطه في كياني كنت ساقتك
لكن الآن تغير هذا الشعور .. لا اعرف .. لا اعرف ما اريد ..

شهرزاد : تزيد الحب .. قبلني يا يار .. اكاد انوب شوقا .. كانت
ليلة

شهريار : (يدفعها) لا .. لن اقبلك .. انا اكرهك (تدعك الخاتم)
لا .. بل احبك .. اعشقك بجنون .. (يضع اصابعه على
القناع) لكن كيف .. كيف اقبلك وبيننا هذا القناع ..
فلتخليصي ..

شهرزاد : اذن .. انت لا تحبني
شهريار : (متحمسا)

بل احبك .. لكن كيف اقبلك .. كيف

شهرزاد : (تمد وجهها نحوه)
مكذا .. تمط شفتيك .. وتحشد عواطفك واسوافك فيها
ثم تفر عنهم في شفتي

شهريار : شفتيك .. ذلك الثقب (يشير الى فتحة في القناع تمثل
الشقين) الا تخلي عن القناع حتى اراهما .

شهرزاد : مولاي الملك السعيد .. ذو الرأى الرشيد . سوف يحدث ذلك
ذات ليلة .

شهريار : تعودين للحكايات والحواديت .. تضحكين على
شهرزاد : (غاضبه) الا تثق بي

شهريار : تعبيدين بي . الم تعديني ان تخلي عن القناع بعد المضاجعة ..
وقد فعلت ... مرة . ومرتان . وثلاث ...

شهرزاد : استمتعت بي . تبطنتنى طوال الليل وغشى عليك من اللذة .
شهريار : (مفكرة) ليس هناك لذة تفوق معرفة الحقيقة

شهرزاد : اذن انت تصر على رفع القناع

شهريار : لابد من ذلك

شهرزاد : ايها السكين . لماذا لا ترضي بالوهم . القناع الذهبي

شهريار : اطعم فيما هو اجمل .. انسىت حكاية البنت اقبال ذات
الحسن والجمال التي حجبت الساحرة الشريرة سارا وجهها
بقناع ذهبي فرحت به لأنها فقيرة .. وذلك حتى لا تقنع
الامير مفتاح حبيب سارا .. ربما تكونين هي .. اعتقاد
انها انت ... (يحاول امساكها فتفنلت منه) اقبال ..
يا ذات الحسن والجمال .. اخلعى القناع في الحال

شهرزاد : قد تنضم ..

شهريار : اريد الحقيقة ..

شهرزاد : اوافق انك تريد الحقيقة

شهريار : دون شك

شهرزاد : كذاب

شهريار : بل اريد الحقيقة ولا شيء غيرها ..

شهرزاد : الحقيقة التي تطابق رغباتك انت

شهريار : ابدا .. اريد ما ولو خالفت رغباتي .. اريد الحقيقة للحقيقة

شهرزاد : كلكم تقولون ذلك .. وعندما تواجهونها ..

شهريار : نقول لها اهلا

شهرزاد : كلا .. بل تضربونها بالاحذية .. وتسعون الى اخفائها

شهريار : نخفيها .. كيف

شهرزاد : انت سيد العارفين يا مولاي .. في السجن

شهريار : (يشكل خطابي)

الحقيقة لا يمكن اخفاوها .. انها كضوء الشمس ، هل

يمكن اخفاء ..

شهرزاد : (مقاطمة)

اجل .. في ظلام القبور ..

شهريار : ومل تصدقين انى ا فعل ذلك

شهرزاد : ذلك واكثر منه .. الست تقتل كل صباح فتاة .. تضاجعها

في المساء ثم تطير رقبتها في الصباح

شهريار : اقضى على الشكوك في نفسي ..

شهرزاد : بل لانك عاجز عن الحب .. ولا تريد مواجهة هذه الحقيقة

شهريار : وقحة .. لكنى اريد ان اعرفك

شهرزاد : اى معرفة اكثرا من المضاجعة

شهريار : ارى عينيك .. اغوص فيهما لاكتشاف سر اسرارك

شهرزاد : لى شرط واحد يا مولاي .. وسوف اخلع القناع

شهريار : (بلهفة)

ما هو .. قوله ..

شهرزاد : تعفو عنى تعتقلى من القتل .. سوف ترى الحقيقة على ان تتعايش معها .. هل توافق ..

شهريار : (يسير مفكرا ويدور حول شهرزاد ثم يقف امامها فجأة)

موافق .. اخلعى القناع ..

شهرزاد : تفضل انت .. اخلعه بنفسك ..

شهريار : ايتها الحقيقة الفاتنة .. سوف اجلو عنك الغموض اخيرا ..
(يمد يده وينزع القناع فاذا تحته وجه غوريلا شنيعة
النظر قاسية الانبياء فيصرخ شهريار في فزع جنوني)

سارا .. سارا .. (يشير اليها وهو يتراجع)

سارا زاد ..

سارازاد : (تتقدم ناحيته في شهوة)

هيا .. تقدم .. ارتشف الرضا ب من شفتي .. الم

تضاجعني حتى تجشأت من اللذة .. هيا .. يا حبيبي

شهريار : (يصرخ مستنجدًا حين تنقض عليه وتحتضنه) لم اكن
اعرف .. لم اكن اعرف الحقونى .. انجدونى ..
يا مسرور .. لا .. لا .. الى .. الى .. يا عفرکوش
يا قاهر الجن والوحش

(فرقعة هائلة ينتشر على اثرها الدخان ثم يختفى كل شيء ،
موسيقى قوية صاحبة كموسيقى الزار
(شعار ختامي)

في السينما العالمية ..

تطور ستانلى كيوبرك الفنى

عطاء النتاش

(الجزء الثاني)

كتب كيوبرك ذلك اثناء تصوير الفيلم ، اي بعد الانتهاء من كتابة السيناريو . ويركز الفيلم على اوهام همبرت والحساسه العميق بالذنب لا على قصة حبه ، وربما كان ذلك هو ما يقصده كيوبرك « .. بالجانب الآخر للبناء الروائي الاصلى » لهذا الجانب يتفق تماما مع مفهوم كيوبرك للحياة كفن . فالواقع ان لوليتا — بهذا التفسير — تعد مثلا كاملا لفهم كيوبرك السابق الذكر ، يضاف اليه هنا التمعيدات الناتجة من ان الفن الذى يغلق على همبرت في النهاية نتاج من فعله . فالمجتمع لا يلعب الا دورا سلبيا هنا — بمعنى ان همبرت لا بد له من ان يحتفظ بحبه سرا — فكلنا نعلم ان المجتمع سرفا من حب همبرت لوليتا وسيعتبره نوعا من الشذوذ . ولكن المجتمع لا يدرى بما يجري وهكذا يلعب دورا سلبيا بمعنى ان الشخصيات تأخذ رد الفعل لدى المجتمع فى اعتبارها فى كل فعل تقوم به .

يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه همبرت ضحية للفن الذى نسبه ببديه ، خلف العناوين نراه منهكا فى تلوين اطافل قدمى لوليتا فى سعادة حببية بالغة ، تلك السعادة التى يعرف همبرت فى داخله انها لا يمكن ان تستمر : فاما ستقاوم لوليتا من مرحلة الحوريات تلك ، او ان شخصا آخر فيه نفس ضعف همبرت نحو الحوريات سوف يأخذها منه ، او ان المجتمع سيكتشف كل شيء فى يوم من الايام . والواقع ان همبرت — كما يعترف هو بذلك — يسىء تفسير علامات قدره عندما يتملكه الشك ان « كوييلتى » ماهو الا ضابط بوليس . ولوليتا نفسها تتعب من عالم همبرت المحسون بالعواطف فتجد لنفسها حلا — وان كان غير متوقع — بالهرب من ذلك العالم ، وتختار لنفسها زوجا عاديا الى آخر الحدود . ولكن همبرت — كما نرى في المشهد الاول بعد العناوين — يقع في الفخ الذى بناه ببديه عندما يجد نفسه مرغما على قتل « كوييلتى » تلك الجريمة التى يقدمها لنا كيوبرك فى بطء وعناء

كما لو كانت مشهد حب ، لا مرة واحدة بل مرتين خلال الفيلم . وتمثل هذه المقدمة المزدوجة ، كما لاحظ توم ميلن ، « .. مشهد تلوين اظافر لوليتا ، ثم مشهد الشاريوهات الطويلة خلال غلبة من الصناديق والتثائيلا والزجاج والكؤوس واللوحات في منزل كوييلتي — يمثل كل منها خطأ من الخطين الرئيسيين بالفيلم ، ويقودنا كل منها فورا وبحزم ، وان كان ببطء وبالم — الى مرتكى وهم همبرت » . ثم تأتي بعد ذلك بداية القصة الحقيقة . فعندما تتبع الكاميرا عربة همبرت وهو في طريقه الى منزل مسر هيز ، ثم تتبعه الى الطابق الثاني حيث تريه والدة لوليتا الشقة ، ثم الى الحديقة حيث تقع عيناه للمرة الاولى على لوليتا ، يحدد لنا كيوبيرك منذ البداية جوا عاما للفيلم تختلط فيه الرشاشة التكتيكية ، وخفة المعالجة لمدة الفيلم . وفي مشهد مكبر لهمبرت الذي كان جالسا في الحديقة محدثا من فوق حائط الكتاب المفتوح امام عينيه . تتحرك الكاميرا بخفة ورشاقة الى الخلف لتكتشف لنا ان ما كان يدرسه همبرت بتركيز شديد ليست صفحات الكتاب وإنما اهتزازات لوليتا الواقعية وهي تلعب ببطوق الهولا هوب . اما في مشهد حفل الرقص الذى نجد فيه همبرت يستخدم ذكاءه ومهاراته ليتجنب والدة لوليتا ، لينهمك في مراقبة حوريته وهى ترقص ، فان كيوبيرك يبدأ المشهد بلقطة من أعلى تهبط فيها الكاميرا تدريجيا لترکر على همبرته جماعته . ثم يعكس كيوبيرك تلك الحركة بعد تقليل فيديا بالكاميرا مركزا على صالة الرقص ثم يرتفع بها تدريجيا حتى تصل الكاميرا الى همبرت واقفا في الشرفة ما زال منهما في مراقبة لوليتا عندما تقاطعه مسر هيز . وهذا نجد ان اسلوب الفيلم في نصفه الأول — كما لاحظ توم ميلن — يتميز برقه ورشاقة جديرين بال物流企业 نفسه» وبينما تتزايد رغبة همبرت ومعها اوهامه تدريجيا، ويكتسبان حدة وسواندا . يتغير اسلوب الفيلم تدريجيا ويصبح اكثر عصبية . وتكتسب مشاهد الحوار درجة كبيرة من الحدة بالرغم من ان كيوبيرك يكتفى كعادته بأن يترك الكاميرا ساكنه في مكانها خلال مشاهد الحوار كما لو كانت غريبة يختلس النظر على ما يحدث . فنرى الكاميرا مثلما ساكنة سكون الموت في المشهد الذى ينتظر فيه همبرت ان تفك لوليتا عن البكاء بعد ان علمت بموتها ، مطمئنا الى انه ليس هناك مكان آخر لوليتا في العالم تتجه اليه للمواساة غير فراعي همبرت . اما مشهد تلوين اصابع القدمين الذى يكتسب احساسا غريبا وغامضا خلف العناوين فيكاد يكتسب معنى مختلفا عندما نراه في مكانه الصحيح بالفيلم عندما يتبيّن لنا ان ذلك هو المشهد الذى يكتشف فيه همبرت للمرة الاولى درجة ملل لوليتا الميت . ما زال المشهد بشكل عام يمثل قمة درامية من حيث عرضه لدى متنة همبرت وسعادته . وتبين حركة الكاميرا المفاجئة نحو لوليتا في قمة بنقلتها الحادة مقدمة لرحلتها الطويلة عبر الولايات المتحدة ، تلك الرحلة التي تنتهي بهerb لوليتا من همبرت .

ويزداد نقل الفيلم شيئاً فشيئاً ويصبح أكثر حدة في اسلوبه معادلاً في ذلك درجة الكثامة التي وصلت إليها رغبة هبرت وأوهامه ومهمات احساسه بالذنب ، منتهياً بتلك اللقطة المتحركة عبر واجهة المستشفى الكثيبة اللون حيث يفقد هبرت لوليتا إلى الأبد .

هبرت هو العاشق الذي يخنق حضنه موضوع حبه . غير أن حبه مع ذلك حقيقي واليم ، حكم عليه بالفشل منذ البداية . ويبدا الفيلم — كما ذكرنا — بباب الفتح ينفلق على الضحية ، كما لو كان كل ما يهم كيوبرك هو عنصر التصرف الانساني فحسب . تكيوبرك يكشف لنا النهاية في البداية حتى يتفرغ لشخص الأسباب التي أدت بهبرت إلى تلك النهاية المأساوية خلال تطور الفيلم وشخصياته ، وعلى المتدرج أن يكتشف بنفسه الفكر الكامن خلف كل ذلك « ... فإن الآثار التي يحس بها المتدرج عندما يكتشف الفكر الكامن خلف المظاهر يزيد من قوة هذا الفكر .. وعلىينا أن نستخدم دهشة الجمهور واحساسه بالإثارة عند لحظة الاكتشاف لنبني ونقوى انكارنا الخاصة » ، كما يقول كيوبرك الذي يستغل ذلك التكتيك ببراعة حتى النهاية كما هو واضح من مشهد قتل كويلى الذي يقدمه لنا كيوبرك بدقة وبطء وبعنف يتخذ طابع الطقوس — تلك الصفات التي أصبحت الآن علامات كيوبرك المسجلة : أضف إلى ذلك الموسيقى التي تستخدم خطين مميزين أولهما هو موسيقى الروك آندروال التي تتميز بالتكرار ، وهذا هو ما يصاحب حدث الفيلم منذ البداية حتى نهاية رحلة هبرت ولوليتا عبر الولايات المتحدة . وثانية هو خط الرغبة الذي يتخذ شكله الموسيقى خلال موسيقى عنبة هي في الواقع تقليد لأسلوب كونشرفات البيانو الشائعة في الأربعينات .

وعند هذه النقطة يمكننا أن نجيب على « الين فيتزباتريك » ببساطة ونتأكيد قائلين أن كيوبرك قد عمل فيما من « لوليتا » ، وأنه بعد فشله على مستوى الأسلوب الشخصي في « سبارتاكس » ، قد تمكن من العودة إلى أسلوبه الخاص في « لوليتا » بصورة لم نرها من قبل إلا في عمل القلة من مخرجى هذه الأيام .

٧ — مزيد من الكوميديا السوداء :

بما كيوبرك في « لوليتا » اتجاهه نحو الكوميديا السوداء ، أو ما اصطلاح بعض النقاد على تسميته خطأ بالترابيكوميدي . وطور ذلك الأسلوب في فيلمه التالي « دكتور سترينجلوف » ، أو كيف تعلمت أن أكف عن القلق وإن أحب القبلة » إلى أحسن ما وصل إليه هذا الأسلوب في السينما التقديمة والحديثة على حد سواء .

جعل « دكتور سترينجلوف » من كيوبرك رمزا للحركة المعاية للتسلع الذرى . ويفسر جاكسون بيرجيس ذلك كما يلى : « نسر معظم الجمهور الفيلم على اعتباره نقدا لاذعا لهؤلاء [الذين] كانوا عن القلق وتعلموا ان يحبوا التنبلة . ومع ذلك فان أمثال « ادوارد تيلر » و « كيرتس لاماى » (كيرتس لاماى جنرال من سلاح الطيران الامريكى يملى شديد التطرف فى آرائه ، وقد خاض معركة انتخابات الرئاسة الامريكية كنائب للرئيس مع جورج « والاس » حاكم « الاباما » اليمينى المتطرف ضد نيكسون وهفرى فى عام ١٩٦٨ اى بعد حوالي خمسة اعوام من ظهور الفيلم) ، وكاد والاس ولا ماى معا - بدخولهما الانتخابات وبعد الاصوات التى حسبوها - ان يسببا ازمة دستورية في الولايات المتحدة في ذلك العام) . ليسوا هم الهدف الوحيد للفيلم - فالفيلم اكثر غموضا وحررا من ذلك . فاذا كانت الكوميديا اللاذعة - كما يقول سويفت - تهدف الى الاصلاح ، فان هذا الفيلم يدعو الى اصلاح العالم بطريقة القضاء عليه وعلى العنصر الانسانى ويقترح الفيلم اننا في الواقع متوجهون نحو دمارنا الكامل . وان كان ذلك في حد ذاته ليس كثينا ، ولا يسبب العار لنا كبشر ، بل ليس مما على الاطلاق » . ونحن لا نملك الا ان نتفق مبدئيا مع بيرجيس ، ونقول ان الفيلم اكثر تعقيدا من مجرد نقد لوقف بعض المتطربين من التنبلة الهيدروجينية ، وان كان نعرض على درجة التشاؤم والاحتقار للانسان الذى ينسبها بيرجيس الى كيوبرك والى الفيلم . وسوف احاول ان اوضح اعتراضي خلال بقية المقال .

وصف كيوبرك « دكتور سترينجلوف » بأنه كوميديا حلم مزعج ، او كوميديا الكابوس . مهدوء اسلوبه الذى يبلغ البرودة ، والهجاء اللاذع الذى احيانا ما يصل الى درجة التهريج ، يتحولان ببطء الى كوميديا سواءء كثيبة لسبب بسيط لا ندرك ابعاده الكاملة الا في نهاية الفيلم وهو ان مأساة مثل تلك التى يصفها الفيلم ليست ممكنة فحسب وانما محتملة .

يحكى الفيلم عن جنرال « ريبير » - قائد القاعدة الذرية في بيريلسون - الذى اختل عقله نتيجة لخونه المستمر على صحته ، فiamer الطائرات طراز بـ ٥٢ « الحاملة للقنابل الهيدروجينية بمهاجمة الاتحاد السوفيتى . وعندما تصل اخبار المجهوم الى حجرة العمليات الحربية فى البنتاجون (مقر وزارة الدفاع الامريكية) ، تصدر اوامر نوروية باعادة الطائرات الى قواعدها . ولكن تبعا للتعليمات السرية لذك العمليه ، وخوفا من ان يكتشف العدو اي تفاصيل عنها ، فان كل وسائل الاتصال التقليدية بما في ذلك اللاسلكى تتقطع نورا بين الطائرات ومركز القيادة . والطريقة الوحيدة للاتصال بطاقم اى من القاذفات يتضمن استخدام مقدمة سرية لا يعرفها احد غير الجنرال « ريبير » الذى اغلق القاعدة ايضا بناء على التعليمات المكتوبة لذك

العملية . ويرسل الجيش الأمريكي فرقة خاصة الى بربيلسون ليفتح القاعدة . وتخوض الفرقة الخاصة معركة ضارية مع قوات الدفاع الملحقة بالقاعدة معتقدين ان جنود الفرقة الخاصة ما هم الا جنود جيش شيوعي متخفى . وفي نفس الوقت يحاول الرئيس الأمريكي «مفل» ان يتصل برئيس الوزراء السوفيتي «كيسوف» ليعترف له ويحاول مساعدة السوفيت على استطاع الطائرات الأمريكية قبل وصولها الى اهدافها ، فيكتشف الرئيس الأمريكي خلال محادثته مع الزعيم السوفيتي – الذي يتبين انه سكران – بأن الاتحاد السوفيتي قد بنى ما يسمونه بالـ « يوم القيمة » القاتمة على تحطيم الكوكب الارضي بكل ما عليه بدون اى طريقة لايقامتها اذنا ما هوجم اى جزء من الاتحاد السوفيتي باى سلاح ناري او هيدروجيني . وفي نفس الوقت ينجح كابتن من سلاح الطيران الملكي البريطاني (موجود على القاعدة ضمن برنامج التبادل) في ان يستنتج المقدمة السرية المطلوبة للاتصال بالقاذفات من خرفشات الجنرال « رير » التي كتبها على قطعة ورق موق مكتبه قبل ان ينتحر ظانا ان الفرقة الخاصة التي هاجمت القاعدة واكتسحتها ما هي الا الجيش السوفيتي . . وبصدر الامر للطائرات بالعودة . لكن احدى الطائرات لا ترد حيث ان جهازها اللاسلكي كان قد تحطم نتيجة لصاروخ روسي ارض لجو (سام) . وبعد ان يكتشف الطيار الاول ان طائرته مصابة وان الوقود يتناقص بسرعة بسبب الشرح الذي احدثه الصاروخ في الطائرة ، يقرر ان يغير هدفه بدون اوامر ويتجه الى هدف آخر اقرب بكثير ثم ان يتوجه بعد ذلك الى قاعدة قريبة في احد بلاد الشمال . والنتيجة طبعا هي الخراب الشامل .

ان رؤيا كيوبرك المرعبة تتضح لنا من خلال الجنون المطلق المختبئ خلف مظهر آدمي يبدو عليه التعقل في طريقة حديثه او مشيه بل وفي عمله الهادئ الكفاء او من خلال الجنون المتنكر خلف واجهة انسانية يكتشف عن نفسه بملاحظة عابرة تبدو مليئة بالتعقل عند النظرة الاولى . خذ مثلا الجنرال تيرجنسون – رئيس هيئة اركان الحرب – الذي عندما يواجهه الرئيس الأمريكي بالأمر الواقع : بأن البيت الابيض لم يصدر امرا بذلك الهجوم (الرئيس الأمريكي باعتباره القائد الاعلى للقوات المسلحة هو الوحيد المسموح له حسب الدستور ان يصدر الامر بهجوم ناري) وان هناك عيبا جوهريا في نظام الجيش الذي يسمع بمثل ذلك الخطأ ، يجب تيرجنسون بكبرياء وغضب قائلا : « لست اعتقد انه من العدل ادانة نظم او برنامج كامل بسبب خطأ واحد فقط » ; بينما يقترب العالم من نهايته خارج حجرة العمليات .

ويكتشف الجمهور بالتدریج في كل شخصية من شخصيات الفيلم نوما او آخر من العيوب او بالاصح من الجنون . وتنفح تلك العيوب شيئا

نشيئنا حتى تتحول الى اوهام مهيبة . هناك على سبيل المثال فكرة الجنرال ريبير من الماء المقطر فهو يرفض شرب الماء (العادى) الذى تبدو في حد ذاتها درجة من الجنون الشخصى المعتدل الذى لا يضرر فيه . ولكن عندما يتحوال ذلك في ذهنه الى خوف مريض من مؤامرة شيوعية تهدف الى تلویث السوائل الموجودة داخل الجسم الانسانى خلال تلویث كل ماء الشرب في الغرب للقضاء على الحضارة الغربية ببطء ، نجد ذلك العيب البسيط قد نما وتضخم امام اعيننا الى درجة لا تسمح باى تحكم فيه او سيطرة عليه وعلى نتائجه . وبنفس الصورة نجد الجنرال تير جيسون يقفز من مقعده في غرفة العمليات صائحا لكل من حوله : « ايها المعتوهون .. » ويختضن الدوسيهات السرية ، عندما يعلم بان السفير الروسي قد دعى الى غرفة العمليات . وكذلك السفير الروسي الذى يدخل غرفة العمليات وينشغل بتصوير كلية المعدات والخراطط بالكاميرا السرية بينما يواجه العالم الدمار في الخارج .

وتظهر شخصية « دكتور سترينجلوف » نفسه في حوالى منتصف الفيلم . ففى مثل ذلك العالم الملىء بالحقائب المكتوب عليها « تدمير اوتو بياتيكيا » والدوسيهات ذات عناوين مثل « الاهداف في العالم وعدد الصحابا بالملايين .. » يحد دكتور سترينجلوف – الخبر الفرى الالمانى الاصل – نفسه في وسط بيته حيث يقفز نراعه المعدنى بالتحية النازية عندما يسمع اى امر ، او تهتز ملامحه بسعادة بالغة عندما ينطق بكلمات مثل « مذبوحين » – « صحابا » – « الدمار » او « جنسى » ، او يقهره فى سعادة جنونية عندما يحسب ان المدد القليل من الاحياء الذين يمكن لهم ان يتقادوا الهجوم الفرى اذا ما نزلوا تحت الارض سوف يتمكنون – او بالاصل سوف يتمكن ابناؤهم – من الصعود الى سطح الارض مرة اخرى بعد مائه علم . وتتفصّل قدرة كيوبرك السينيمائية الفائقة عندما ينتقل من الواقعى الى السيرىالى في مادته ثم يعود الى الاول بسيطرة كاملة ويدون ان يفقد العمل وحده او وحدة الاثر الذى يهدى اليه .

الامر الغريب في هذا الفيلم – باعتباره كوميديا هجائية لاذعة – ان كيوبرك لا يقدم لنا شخصياته مثل جنرال ريبير . ووكولونيل « كويينج » قائد الجناح وكولونيل « جوانو » قائد الفرقه الخاصة . وهى الشخصيات المسئولة عمليا عن فناء العالم والبشرية كشخصيات شريرة او كشخصيات سعيده غير قادرة على التصرف وانما يقدمهم لنا كشخصيات انسانية بها ضعفها الخاص – درجة من الجنون عادة – ولا نملك الا ان نحبهم بدرجة لو باخرى . وعندما تبدا السحابات الفرية الميتة في الانتشار في نهاية الفيلم بينما نسمع على شريط الصوت صوتا نسائيا يغنى في حزن وامل

« سوف نلتقي مرة اخرى .. » نجد ان الفيلم نفسه يتحالف في جنونه مع جنون شخصياته ، تاركا المترج وحده مطقا في منتصف الهواء بلا مكان تستقر فيه قدماء .

يقول جاكسون بيرجيس : « اذا كان قلق الجنرال « ريبير » الجنسي يقول ريبير لكاتبن « ماندريك » الانجليزى انه قد توقف عن منع جوهره فى شكل السوائل البدنية لاي من النساء اللائي يمارسن « ريبير » معهم الجنس ») هو السبب الرئيسي الذى دعاه الى بدء الهجوم ، فنان التحرر الجنسي لدى جنرال تيرجسون لم يغير في طبيعة الامور . فتيرجسون كان بالفراش مع سكرتيرته عندما بدا الهجوم ، الامر الذى قد يبدو غرما طبيعيا من جانبها لو لم يكن يمنعه من اداء واجبه في مراقبة مثل ذلك الامر بالهجوم » . من الواضح اذن ان القيم والفضائل التقليدية لا تصلح بشيء في عصر الذرة . ومع ذلك فنان القضية هنا ليست قضية مدى تدرّج الفضائل والقيم التقليدية على التصدى للرذائل البشرية العاديه ، وإنما القضية هي ان تلك القيم الأخلاقية – فضائل كانت او رذائل ، بمجرد كونها قيم انسانية – لا قيمة لها على الاطلاق في عالم تسسيطر عليه آلات لا حس لها كالقنبلة الهيدروجينية . وبهذا نجد ان الفيلم لا يسخر من الحرب وادواتها نحسب وإنما يسخر اولا وقبل كل شيء من كل الادعاءات الأخلاقية التي يختفى كل منها خلفها تاركين عالمنا » .. في ايدي حفنه من المغامرين الذين لا تقيم اخلاقية لديهم .. يتحدد هدفهم في رغبتهم العارمة في تحقيق اكتشافات علمية وتجربتها « كما يقول « بيرجيس » . فجنون « ريبير » على سبيل المثال لنفضل بكثير من الجنون الذي ادى الى عالم « آلة يوم القيمة » . وبالرغم من ان ذراع « سترينجلوف » المعدنى مازال يصر على التعبية النازية ، فان ذلك الجنون الشخصى افضل الف مرة من استغلال الامريكيين والسوفيت على حد سواء للعلماء الالمان . كلا . ان « سترينجلوف » ليس ادميا تمكنا محسبيته كآدمي » .. فهو رجل قد استبدل عقله وعقله ووضع في مكانهما مسطرة حسابية دقيقة ، واستبدل ذراعه الایمن بالآلة ، فالتحية والصيحة « ماين نيوهور » ، ليستا مذهبها سياسيا بقدر ما هما عادة .. عادة ميكانيكية » .. والمسؤولية تقع على هؤلاء الذين يستخدمون تلك الآلة . ان عالم « دكتور سترينجلوف » مليء بالرجال الذين كانوا من القلق – اى توغروا عن التفكير والاحساس وتعلموا ان يقبلوا واتع القنبلة . اى الآلة . فمن المؤكد ان الخطط الرئيسي للفيلم هو الانسان ضد الآلة . نفي مشهد وراء الآخر ، وفي جملة تتبعها اخرى نجد الفرق بين الانسان وآلاته محيرا . يقول ضابط الطيران الانجليزى مثلا لجنرال « ريبير » عن اليابانيين الذين كانوا قد اسروه خلال الحرب الثانية » .. لقد عذبوني هؤلاء الخنازير . ولكن من المضحك انهم ينتجون كاميارات رائعة » وتعود هذه المكرة مرارا خلال الفيلم . وهكذا نجد ان الفيلم يعترض بعنف وغضب

شديدين — كما لاحظ «بيرجيس» — على مبدأ تجنبه للاختيارات الأخلاقية. او بمعنى آخر ، حاولتنا للدناء عن انفسنا ضد المجهول باختيارات آلية— نالات في الفيلم هي الشخصيات الشريرة . وتسهل ملاحظة ذلك في صور الفيلم المختلفة حيث يقطع المخرج تكرارا بين الانسان . غير قادر على التصرف ، غير الجدير بالثقة ، وغير المنظم وان كان مليئا بالأمل والشجاعة — وبين الآلات — جميلة ووظيفية ، تؤدى واجبها كاملا ، ويمكن الاعتماد عليهما في اي مكان او زمان وان كان لا عقل لها ولا قلب . وبيدو كيوبرك دون شك في صفات الانسان ضد الآلة مهما كانت درجة حماقته ، ومهما كان اه من القبرة على السقوط . فاذا كان للفيلم رسالة فهي في اعتقادى ان درة الانسان على السقوط اقل ضررا بكثير من محاولة تلبس صفات الهيئة . الادعاء بأننا لا نرتكب اخطاء من اي نوع ، بل واقل ضررا من تنازلنا عن مسئoliاتنا الاخلاقية وخضوعنا الاداري لآلات لا حس لها وان كانت غير قادرة على السقوط او الخطأ ، واقل ضررا من خضوعنا الى منطق تلك الآلات .

بينما يتميز «طرق المجد» بحركات الكاميرا الطويلة ، ويتميز (الوليتا) بتخيكه الحسى شبه المعجوف ، نجد ان «سترينجلاوف» حاد ومتقطع ، وفي اغلب الوقت لا رقة فيه ، مثله في ذلك مثل الجرائد السينمائية . ومع ذلك نفى بعض الاحيان نرى روعة الاضاءة وحركة الكاميرا المليئة بالثقة . فالمعركة بين الفرقتين الامريكيتين تبدو كما لو كانت فیلما تسجيلا ، بينما رحلة قاذفة القنابل — مستخدما بعض الحيل السينمائية وموبيلا للطائرة نفسها — تبدو منظمة ودقيقة تتنافض في اسلوب معالجتها مع مشاهد المعركة . كذلك نرى الرئيس الامريكي في بعض الاحيان يخفيه جزئيا كتف احد الموجودين بالغرفة كما لو كان صورة مصور صحفى في وسط زحام ، وفي احيان اخرى في مشاهد مكثرة مضاءة بعنایة وهو يتحدث الى الرئيس السوفييتي بالטלيفون : « لا يا ديمترى .. لا .. ليس من الممكن ان تكون اكثر اسفا منى » .. والنتيجة هي اننا كجمهور نواجه واقعا سرعان ما يتحول امام اعيننا الى نوع من الخيال او الى موقف سيرىالي كامل .. وامتدادا لهذه الفكرة نجدنا في مواجهة خيال او موقف سيرىالي يمكن ان يتحول الى واقع بنفس السهولة .. واى واقع ماساوى !

تدل كل المعلومات على ان «سترينجلاوف» ربما اصبح في النهاية عمل كيوبرك الميكانيكي للحق . وبالرغم من ان الفيلم ينمو ويتطور امام اعيننا حتى يصلح نوعا من الكوميديا الفارسی ، فان الفيلم اولا يرسى قواعده الجادة بقوة ومهارة الى درجة ان سيطرته على جمهوره لاثنين للحظة واحدة بل تزداد قوة حتى نكاد نفقد قدرتنا على التنفس قرب النهاية . وهنا لابد

لنا من ان نذكر مجهود « بيتر سيلرز » في نجاح الفيلم . فسيلرز يلعب ثلاثة ادوار في الفيلم : الرئيس الامريكي « مفل » ، وضابط الطيران الملكي الانجليزى « ماندريك » ، ثم دكتور « سترينجلوف » . يقول كيوبرك انه لم يستطع ان يجد مثلا افضل من سيلرز لاي من الادور الثلاثة . وان كان ذلك صحيحا الى حد ما فان السبب الحقيقى . في اعتقادنا — لابد وان يتعدى ذلك التفسير البسيط (هل تذكر الملائم والجنرال في الخوف والرغبة) الاذان قام بتبثيل دوريهما نفس المثل؟ . فما يهم كيوبرك ليس شخصية واحدة بعينها وبابعادها الخاصة في هذا الفيلم ، وانما تهمه كائنة شخصيات الفيلم بنفس الدرجة باعتبار كل منها ممثلة لجانب انسانى او آخر من الحماثة او التعقل ، من الذكاء او الغباء ، من الحساسية او العنف . ما يهم كيوبرك هنا اولا وقبل كل شيء هو انا وانت وكل ما هو الانسان بأوهامه وقدرته الخلقة المدمرة ، بماله وآلامه ، وبقدرتة على السقوط . لم يكن اختيار كيوبرك لبيلرز للادوار الثلاثة هو انه لم يجد مثلا آخر ملائما لاي منها . وانما لانه يريد من المتدرج — وبصورة غير واعية — ان يجد تلك العوامل التي تربط كلا من تلك الشخصيات المتنافرة في الظاهر وأن يربط في اعمقه مصير كل منهم بالآخرين .

انه لفيلم نادر ذلك الذى يحافظ على مبادئه وأفكاره الأساسية من بدايته حتى نهايته المربرة بدون تراجع او تنازل . والأكثر ندرة هو فيلم من ذلك النوع الذى يتبع خطه بمنطق لا يلين ولا يلتوى . يحكي كيوبرك قصته بتحكم وقدرة بالغين الى درجة اتنا نجد انفسنا نرقب وسيلة الوصول الى النهاية التى نعرفها منذ البداية كما نعرف انه لا مهرب منها . وهكذا نجد ان كل حديث في الفيلم لا يأتي ك مجرد مسمار آخر في النعش وانماكتصوير مخيف عن كيف تحولت سياسة القوة الى وحش فرانكلشتين الذى يؤدى خطأ صغير الى فقد سلطاناها الكامل عليه . ذلك هوضعف الاتسائى بعد ان وقع في فخ السلطان المطلق مرة اخرى الى حد ان « خطوا واحدا » — كما يقول الجنرال تير جدسون — يؤدى الى نهاية الوجود البشري كما نعرفه اليوم . هذا اذن فيلم لا مثيل له من ناحية اثره في المتدرج الذى يجد نفسه يضحك ويبكي ويفكر بنفس الدرجة . وعندما ينتهي الفيلم يتبيّن لنا ان جميع ما ظهر من افلام في الماضي عن موضوع « القبلة » لم يكن الا افلام هواة لم يدركوا بعد عمق الموضوع وتعقده .

٨ — عالم بلا حدود :

« حاولت ان اخلق تجربة مرئية تتعدى حدود الكلمات وتخترق المعقل غير الواقعى مباشرة ، بضمون عاطفى وفلسفى في نفس الوقت .. اردت فيلم ان يكون تجربة ذاتية بالدرجة الاولى ، تصل الى المتدرج على مستوى

من الوعي الداخلى مثلاً تفعل الموسيقى . . . ولك بعد ذلك الحرية في أن تتأمل أو تفسر المعنى الفلسفى والرمزي للفيلم » . هكذا يشرح كيوبرك طريقة معالجته لفيلمه التالى « ٢٠٠١ : اوبيسا الفضاء » ، وفي هذه المعالجة تتمكن قوة الفيلم ، حيث تمكن رؤيته على أكثر من مستوى ، وحيث نتحمل مادته أي تفسير ذاتى تفرضه عليه احساسنا وتجاربنا الخاصة . فـ اوبيسا الفضاء — من الناحية التكتنلوجية — تجربة سينمائية بحتة لا يمثل لها في كل ما سبقها من أعمال سينمائية عن الفضاء . أما من الناحية الموضوعية لهذا أمر آخر . فعندما يكتب المؤرخون تاريخ السينما في العقد السادس من هذا القرن سيبذغ « اوبيسا الفضاء » كعمل فنى مركب مثله في ذلك مثل أي عمل فنى ضخم يحتمل التفسير من أكثر من زاوية بدون ان تقلل اي من تلك الزوايا من قيمته الحقيقية .

يعتقد كيوبرك بأن نظريات الفضاء ، وقوانين الكون الحسابية لابد من ان يتقد الانسان منا الى الايمان بوجود حيوانات وذكاء وحضارات اخرى نمت وتطورت مستقلة عن حضارتنا الانسانية على هذا الكوكب فوق مئات آلاف الملايين من الكواكب في كوننا هذا ، وفوق بعض مئات من الملايين من الكواكب الأخرى خارج كوننا . ويتأمل كيوبرك : « . . . ربما تطوروا من مجرد عينات حيوانية في شكل قشرة هشة تحتوى على عقل على احسن الفروض ، الى آلات متكاملة قادرة على الخلود ثم تحولوا بعد ذلك الى كائنات مكونة من روح وطاقة بحثتين . وبهذا تكون امكانياتهم لا حدود لها ، وذكاؤهم لا يمكن للبشر فهمه او نهم دوافعه . . . » تلك العقيدة هي السبب الرئيسي الذى دفع كيوبرك الى عمل فيلم يتخذ موضوعه من ماضى ومستقبل الانسان . فكيوبرك فنان معتقد ذو عقل يتمتع بالخيال والمعرفة العلمية من جهة ، وينظمه جبه الشديد للشطرنج من جهة أخرى (حاول بعض النقاد انترنيسين تفسير اجزاء من اوبيسا الفضاء حسب نظريات الشطرنج الحديثة) . ويلخص كيوبرك الفيلم على مستوى العقيدة الدرامية البسيطة بتقوله ان الفيلم يدور حول لقاء الانسان مع هذا الذكاء الآتى من خارج كوكبنا وربما من خارج كوننا بأجمعه . والمهم هو ان ذلك الذكاء يمكن خارج معرفتنا وتجربتنا وفهمنا البشرى .

ينقسم الفيلم الى ثلاثة اجزاء (يقترب البناء الفيلمى من بناء الدراما الكلاسيكية كما سنرى) . يدور الفصل الأول في عصر الانسان القرد (منذ حوالي ؟ مليون سنة) ، والثانى في نهاية قرننا الحالى ، والثالث في بداية القرن الواحد والعشرين . في الفصل الأول يترك ذلك الذكاء الاعلى اداته في شكل حجر اسود « المونوليث » ، بالقرب من اعضاء احدى تبارئ الانسان القرد ف يؤثر عليهم مباشرة ويساعدتهم على تغيير تصرفاتهم لي Ninaوا

ويقدموا نحو التكوين الانساني والاجتماعي للذين نعرفهم اليوم . أما «المونوليث» الثاني شأنه يترك في بحر الازمات على سطح القمر كما لو كان جرسا يدق فيعلق عن وصول الانسان الى درجة من الذكاء والمعرفة مكتناء من الوصول الى القمر . (من الجدير بالذكر هنا ان فكرة «٢٠٠١ : اوديسا الفضاء» جاءت اصلا من قصة قصيرة لـأرثر كلارك «اسمها «الحارس» ويعد الفصل الثاني من الفيلم في جوهره هو تلك القصة التي تدور حول فكرة ان ذكاء آخر غير بشري . اعلى بكثير من الذكاء البشري – قد وضع ذلك المونوليث على القمر ودنه هناك حتى اذا ما اكتشفه الانسان فربما المونوليث محدثا صغيرا حادا كما لو كان يعلن لذكاء الاعلى وصول ذكاء الانسان وقدرته الى تلك الدرجة حتى يتتبه ذلك الذكاء الاعلى للانسان ويقرر المرحلة التالية لتطوره) . أما المونوليث الثالث فانتنا نجده بالقرب من «جوبيتر» وهو الذي يأخذ رائد الفضاء «بومان» خلال «بوابة النجوم» في رحلة الى الفضاء الخارجي تنتهي بوضع رائدهنا في بيئة اخذت تناقض ايمانها من خيال وذكريات واحلام ذلك الرائد . وتتمر حياته امام عينيه فنرى الشيخوخة تصيبه تدريجيا امام عيننا حتى يموت ثم يولد من جديد كائنا اقوى واكثر معرفة مما كان من قبل : الطفل النجم .. الملك .. او الانسان الاعلى .. اي من هؤلاء او جميعهم معا ، قبل ان يعود نحو كوكبنا الثاني في صورة جنين واسع العينين استعدادا للمرحلة التالية في تطور الانسان نحو قدره المحتم .

يحدد كيوبرك وظيفة المخرج كما يلى : «المخرج ما هو الا آلة فكر وذوق ، والفيلم ما هو الا عدة قرارات خلقيّة وفنية ، وعمل المخرج هو ان يتخذ اكبر عدد ممكن من القرارات الصائبة») . أما استراتيجية وقته تنفيذ الفيلم نيلخصها كما يلى «عادة ما اقضى عاما او بعض عام قبل ان يجذبني الموضوع اليه ، ثم نعد السيناريو ، وبعد ذلك ابدا في تنفيذ الفيلم . وفي خلال عام كامل ، اذا ما استمررت في التفكير الدائم في موضوع الفيلم ، ستتجد انك قد درست بدقة وفحصت فحصا كاملا كل خطوط الاستمرار الممكنة – اذا ما استمعينا تعبيرا من الشطرنج . وبعد ذلك – خلال تنفيذ الفيلم ستتجد انك قادر على مواجهة اي ظروف غير متوقعة بالتحليل السابق الذي قمت به . وبهذه الطريقة ستتجد انك قادر على استغلال كل لحظة وكل مصادفة استغلالا كاملا وتماما لصالح الفيلم خلال التصوير وبعد» .

بعد اعداد السيناريو الذي قضى «أرثر كلارك» وكيوبرك معا ما يزيد عن ستة شهور في كتابته (قبل ذلك كان كيوبرك قد قضى مايزيد عن عام يدرس كل ما وقعت عليه يداه من كتابات عن الفضاء) ، قضى كيوبرك اربعة أشهر كاملة في تصوير المشاهد التي لم تتضمن اي حل سينمائية خاصة ،

ثم تمضى بعد ذلك عاماً ونصف عام في تصوير مائتين وخمس لقطات تحتوى كل منها على حيل سينمائية خاصة ، واقتضى العديد منها اختراع اجهزة ووسائل فنية لم تكن تعرف من قبل . والفضل في تلك الاختراعات يرجع الى كيوبرك نفسه ، خذ مثلاً سفينه الفضاء : يستخدم كيوبرك ماكينات للسفينة يعرض في داخلها مشاهد مصغرة للممثلين والحدث صورت من قبل بياكجراوند محابد ، هذا في حد ذاته وسيلة جديدة لم يستخدم في السينما من قبل .

ان اى محاولة لتشخيص حديث الفيلم تؤدى غور الى صعوبات عديدة لسبب بسيط . هو ان الفيلم يحتوى على اقل من اربعين دقيقة من الحوار بينما طول الفيلم كله ١٤١ دقيقة ، وتمضى نصف الساعة الاولى من الفيلم بلا كلمة واحدة . اى ان الفيلم كما يقول كيوبرك هو اولاً وقبل كل شيء تجربة بصرية . وبالرغم من ذلك فاننا اذا ما حاولنا اخضاعه لقواعد الدراما الكلاسيكية لوجدنا ان ذلك ممكن الى حد بعيد . فبينما تتحدث قواعد الدراما الكلاسيكية عن وحدة الزمن كان المقصود بذلك الزمن الانساني ، نادما ما اخذنا ذلك العامل وحاولنا تطبيقه على الزمن الكوني فان اربعة مليون عام بالقياس الانساني ما هي الا يوم او بضع يوم بالقياس الكوني . ويمكن ايضا القول بأن عامل وحدة المكان الذى كانت تفرضه في الدراما الكلاسيكية وحدة الزمن يصبح هنا الفضاء باجمعه — والفيلم بذلك لا يلتزم بهذا العامل ولكن هذين العاملين — في اعتقادى — ليسا من العوامل الجوهرية في بناء الدراما الكلاسيكية . فالوحدة الأساسية هي وحدة الحديث . ولا شك لدينا في امكانية تطبيق ذلك العامل على الفيلم . فكما قلنا مبكراً يدور الفيلم حول لقاء الانسان بالذكاء الاعلى وما ينتج عن ذلك اللقاء من تجديد وتطور للانسان نفسه . (اذا اردنا الاستمرار في المقارنة بالدراما الكلاسيكية فانى اود ان اطرح فكرة اخرى هنا وهي ان المونوليث كمثل للذكاء الاعلى ما هو الا معالجة حديثة لفكرة « الآلة من الآلة » التي استحدثتها « بوريبيديس » في عصره) .

وهنا يجدرينا ان نذكر رايا شخصياً فشل كافيتقاد الفيلم في مناقشته، واعنى بذلك التفسير الدينى لمادة الفيلم . فالمونوليث او الاداة التي يستخدمها ذلك الذكاء الاعلى ليساعد الانسان القرد على الخروج من حالته التائمة في ذلك الوقت الى عالم الانسان كما نعرفه اليوم ، ثم يستخدمها مرة اخرى

لتبه الى وصول ذكاء الانسان الى درجة من النضج والتقدم مكتنف من الوصول الى القمر ، ثم استخدامها مرة ثالثة كبوابة للكواكب تساعد الانسان على خوض تجربة نفسية وعقلية ومادية يعود بعدها كائناً جديداً مختلفاً على استعداد لمواجهة المستقبل بما فيه من مفاجآت . ذلك الذكاء الاعلى الكامن خلف المونوليث لابد من ان يقودنا على الفور الى التفكير في كينونة الالهة تسيطر على كوننا بكونها العديدة وعلى اكون وكوناً اخرى لا نعرف عنها شيئاً ، وتسيطر على مصيرنا وتقودنا ببشر خطوة خطوة نحو مستقبل لا ندرى عنه شيئاً مسلماً بان عقيدتنا وایماننا بقدرة تلك الكينونة الالهية الخيرة سوف تقودنا الى مأيه خيرنا وخير الكون باجمعه . فعلى هذا المستوى لابد لنا من اعتبار « ٢٠٠١ : اوبيسا الفضاء » اول فيلم ديني بحق ، يحاول دراسة فكرة الايمان بين البشر على مستواها اللاواعي وعلى مستوى العواطف الانسانية . التي تؤدى بنا – او بمعظمنا – الى الايمان بالله لا على المستوى العقلي البسيط كما فعلت افلام « دى ميل » وامثاله علينا ان نسرع ونقول بان ما يتعرض له الفيلم هنا ليس ديانة معينة – سماوية كانت او ارضية – وانما يتعرض الى قضية الايمان وعلاقة الانسان خلال مراحل تطوره المختلفة بالكينونة الالهية ايما كان تعريفها بالنسبة للفرد . وبهذا يتبين لنا ان الفيلم يمثل تجربة اكثر عمقاً – من الناحية الموضوعية – من مجرد رحلة الى الماضي خلال الحاضر نحو المستقبل مكتنة ومحتملة – اذا ما طبقنا القوانين العلمية المعروفة لدينا اليوم – وتميز بالدقة والخيال ، وانما تتعدى ذلك السطح الى اعمق ارجح فيها قضية طالما ارقت الانسان – ولا يدعى كيوبرك ومعه « آرثر كلارك » هنا ان لديها اجابة كاملة او اجابة واحدة . فما يقتاته لنا هو ايجاء باجابة مكتنة لجاتب من تلك العلاقة . علاقة البشر بخالقهم . لا عجب اذن ان نجد آرثر كلارك يقول – وان كان ضاحكاً – : « ان شركة مترو جلودين ماير لا تدرى بذلك بعد ، ولكنهم قد دفعوا عشرة ملايين ونصف من الدولارات تكاليف لفيلم ديني » .

وهنا اود ان اعود الى نظرية الوجود كفتح لا مهرب من الواقع فيه . نفي كافة افلام كيوبرك السابقة كان الفتح ينبع من ضعف او عيب انساني او اجتماعي او كليهما ، ويتحول ذلك العيب بالتدريج الى وهم يطارد الشخصية في نومها ويقطنها بينما تسعى الشخصية بكل وجودها ووجودها الى الوصول الى ذلك الوهم او السراب . ومن خلال افعال الشخصية نرى ابعد الفتح تتضح امام اعيننا ، وفي النهاية نرى الباب يغلق بلا رحمة . وعند النظرة الاولى قد تكشف تلك النظرة المتشائمة عن عدم ايمان بمقدمة الانسان على اختيار تصرفاته وافعاله بناء على ارادته حرة . وتكتسب تلك النظرة الى الوجود في هذا الفيلم بعضاً اضافياً . ففيبدو ان ما يقوله الفيلم

هنا باختصار هو ان مجرد كوننا بشر — مهما تطورنا ونضجنا عقلياً وعاطفياً واقتصادياً وعملياً — فان مصيرنا مازال يحدد لنا بواسطة ذكاء أعلى . ومهمماً بدا لنا ان دوافعنا الخاصة هي التي تحدد افعالنا ، فالواقع ان كل شيءٍ مقدر لنا من قبل وما نحن الا زيش في ريح عاتية تمضي في الاتجاه الذي تختاره لنا العاصفة معتقدين اننا قد اتخذنا ذلك الاتجاه بارادتنا وبمقدرتنا الخاصة ، ما يقوله كيوبرك في هذا الفيلم اذن هو ان الوجود البشري هو خلنا الاكبر . وبناء عليه يجب ان نحذر من ان التفسير الديني لا يجب ربطه بأى دين معين ، فمعظم الاديان السماوية والدينوية التي نعرفها اليوم تؤمن بقدرة الانسان على الاختيار بين الخير والشر ، كما تعلمنا ان غلامتنا كبشر بالسماء تتحدد من خلال اختيارنا لأفعالنا من يوم لآخر . قيل ان الحرب قدر وقيل ان السياسة قدر ، وما يبدو ان ما يقوله كيوبرك هنا هو ان كوننا بشر هو قدرنا الذي لا مفر لنا منه : نكلما حاولنا ان نرتفع فوق انسانيتنا املاً في تحقيق درجة من الالوهية طالما حلمنا بتحقيقها ، كلما تبين لنا مدى عجزنا البشري ومدى عيوبنا وضعفنا التي هي جزء لا يتجزأ من كوننا بشرًا .

ربما لم يكن ذلك هو هدف كيوبرك «الواعي» . ولكن مما لا شك فيه انه كان واضح الحس والعاطفة حول هذه الفكرة ، «فاوديسا الفضاء» يقبل ذلك التفسير الديني المتشائم ويقبل اكثر من ذلك بكثير . فحيث ان الفيلم يرفض حرية ارادة الانسان خلال معالجته الدينية المتشائمة — سواء كان ذلك واعياً ام لا — ، وحيث انه يتجنب في ختامه نهاية نرى فيها ابواب الفخ تفلق فوق الضاحية ، فإنه يسلم في نفس الوقت واعياً ام لا — بنظرية العبث الوجودي كما يمثلها «كامى» ، وربما الى حد ما — كما يمثلها كير كجاد . وحيث ان تفسير كير كجاد لهذه النظرية يرتبط بعمق شديد بال تعاليم المسيحية ، نسوف ندع ذلك جانبنا ونركز على مدى اقتراب وجهة نظر الفيلم من تفسير «كامى» .

ه هنا — والتي حد اقل في افلام كيوبرك السابقة — لا يمكننا ان نتجنب ملاحظة درجة من الاحترام والاعجاب العميقين يكنهما كيوبرك للانسان ولقدرته على الاستمرار برغم عيوبه وضعفه . ربما اكتسب كيوبرك ذلك من معالجته لكافة شخصيات افلامه السابقة ويشبه ذلك الاتجاه في جوهره الاعجاب والاحترام الشديدين اللذين يكنهما «كامى» لسيزيف حامل صخرته نحو قمة الجبل ، فما يكاد يصل الى القمة حتى تسقط الصخرة الى القاع فيعاود حملها مدركًا تمام الادراك ان العبث الكامن في هذه العملية لن يمنعه من الاستمرار في آداء واجبه . ففي تلك المعرفة ، وفي تلك القدرة على الاستمرار برغم علمنا ببعث المحاولة تكمن قيمة الانسان الحقة .

كل ما نريد قوله هنا هو ان هذا الفيلم – كاي عمل فني من الدرجة الأولى – وبرغم بساطته عند النظرة الأولى – يحتمل التفسير على أكثر من مستوى واحد ، وكل ما اقتربناه هنا هو زاوية او انتقائ يمكن النظر منها الى الفيلم ويمكن تقييمه بناء على اي منها .

اما من الناحية التكفيكية فاظن ان القاريء لن يختلف معنا اذا قلتنا ان كيوبرك في هذا الفيلم قد وصل بتكتيكيه الى درجة الكمال اذا كان ذلك ممكنا ولليل ذلك الواضح بسيط . فهذا الفيلم كما نعرف جميعا ملىء بالحيل السينمائية . وعادة ما تلفت تلك الحيل السينمائية انتباه الجمهور الى نفسها . في الافلام الهاوية . اكثر مما تلفت النظر الى المضمون الذى تسمى الى عرضه ولكن « ٢٠٠١ : اوديسا الفضاء » ليس فيلما عاديا . مكل الحيل السينمائية التى اخترعها كيوبرك بما في ذلك عرض فيلم صور سابقا داخل الماكينات ثم تصوير الاثنين معا ، والحيل التى اوحت بفقد الوزن في الفضاء عندما نرى مضيئة الفضاء تسير على ارض السفينة نحائطها فسقفها ، وحتى مشهد المرور داخل البوابة الكونية قرب نهاية الفيلم ، كل تلك الحيل منفذة بدقة لا حدود لها وببساطة شديدة في نفس الوقت حتى ان الجمهور يقبلها فورا ثم ينسى وجود الحيلة متجها فورا نحو المضمون . اى ان الحيل السينمائية فى هذا الفيلم ما هي الا جزء لا يتجزأ من المضمون لا تقف وحدتها مشتبة انتباه المتفرج وتركيزه بروعة الوسائل المستخدمة في تنفيذها . وبهذا يصل كيوبرك – خلال ما يقرب من اربع سنوات من العمل المستمر – الى درجة كبيرة من الكمال حيث نجح في اخضاع تكتيكيه برغم تعقده الى مضمون العمل محققا بذلك مبدأ ان كمال الفن يمكن في قدرته على اخفاء وسائله عن جمهوره .

وهكذا . وبهذا الفيلم – ينجح كيوبرك في دخول تاريخ هذا الفن من اوسع ابوابه ، مقدمة لمرحلة جديدة ومثيرة في تاريخه الفنى والشخصى.

٩ – عالم المستقبل القريب :

كتب « جورج اورديل » روايته « ١٩٨٤ » وكتب « الدوس هكسلي » « عالم شجاع جديد » في الأربعينات على ما اعتقد ، بعد الحرب العالمية الثانية عندما كان الخوف من مواجهة المستقبل – في اوروبا بالذات – جزءا لا يتجزأ من الوجود البشري ، وجزءا من وعي الانسان الغربي بالذات في تلك الفترة المضطربة من تاريخ الغرب . وتنبأ كل منها بعالما يخضع فيه الفرد خصوصا تماما لآوتوكراطية مخيفة تعتمد على العلم الحديث ، ويفقد الفرد كنتيجة لذلك شخصيته الخاصة وحريته . وبينما يتحدث اورديل عن « الاخ الكبير » الذى يسيطر على وجود الانفراد في المجتمع ويرقب كل حركة

ولفته لهم ، تذهب فاشية العلم الى حد ابعد في كتاب هكسلي » فتحدد درجة ذكاء كل فرد وابعاده الجسدية قبل ولادته من انبيب الاختبار : اى ان مصير كل فرد يحدد بوظيفته التي تختار له بواسطة السلطات قبل وصوله الى عالمنا هذا .

والشيء الذي لا تطرقه اى من تلك الروايتين هو الوسيلة التي يعبر بها المجتمع البشري من وجوده السياسي والاجتماعي والنفسى كما نعرفه اليوم نحو مجتمع « الاخ الكبير » او المجتمع المخلوق في انبيب الاختبار . مأورييل وهكسلي يصفان لنا مجتمعات مخيفة دون ان يتعرض ايهمما الى الاسباب والدوافع التي ادت الى ذلك التحول الجذري او الى فترة الانتقال من وجودنا الحالى الى ذلك العالم المخيف .

وربما كان ما يحاول « انطونى بيرجيس » . . . ان يفعله في روايته « البرتقال الميكانيكي الدقيق » التى كتبها في اوائل السبعينيات هو ان يتبع عملية التطور الاجتماعى والنفسى والسياسي الذى ستنقلنا بالتدريج وبالتأكيد الى عالم « ١٩٨٤ » او الى عالم هكسلى الشجاع الجديد . وبالرغم من ان « بيرجيس » لا يحدد زمن روايته الا ان احداث الرواية – مما لا شك فيه – تدور في عالم ما قبل « ١٩٨٤ » وفي مجتمع لم نصل فيه بعد الى « عالم شجاع جديد » . فعالم « البرتقال الميكانيكي الدقيق » قد يكون اليوم او بضع سنوات قليلة تعد على اصابع اليد الواحدة من يومنا هذا في اى من المجتمعات الغربية المتقدمة كما نعرفها اليوم .

ويجرد بنا هنا ان نشرح ما يعني الكاتب بالعنوان حيث ان ذلك هو مفتاح لفهم الفيلم وفهم الفكرة الرئيسية التى يدور العمل حولها . يأتي تفسير العنوان على لسان شخصية صحفى اصيب بالهستيريا في الرواية (على ما اذكر لا تظهر شخصية ذلك الصحفى في الفيلم) فيقول : « ان اى محاولة يقوم بها المجتمع – خلال الحكومة – لفرض اى شىء على الانسان الفرد .. القادر على النمو .. آخر مخلوقات الله – اى شىء يشبه حياة او قانونا غير صالح الا للاختراعات الميكانيكية .. ضد مثل هذه المحاولة سارفع قلمى كالسيف » .

فكرة الرواية اذن – والفيلم كذلك حيث ان الفيلم لم يغير من جوهر الرواية شيئا وان كان قد غير بعض احداثها – تحکى عن محاولة المجتمع السيطرة على اراده الفرد بحيث تصبح تلك الارادة مجموعة من الاستجابات وردود الفعل الميكانيكية ، مثل الانسان في ذلك مثل كلب بائلوف . ويهاجم الفيلم تلك المحاولة هجوما عنيفا ، بل ويتعدى مجرد المجرد الى الرفض الكامل حيث يقول الفيلم ببساطة ان الارادة الانسانية والقدرة على الاختيار

حجر الأساس في بناء الإرادة الإنسانية . والتوتر الناتج من ذلك الفهم للوجود الإنساني هو ما على الإنسان أن يدفع ثمناً لانسانيته .

« ليست جدية رؤية كيوبرك الأخلاقية ، أو حجم هذه الرؤية و مدى تعقدها هو ما يجعل كيوبرك أهم مخرجى السينما الأمريكية اليوم ... ». يقول جاكسون بيرجيس ثم يستمر بعد قليل « .. إنما هي قدرته على التعبير عن تلك الرؤية في بناء متماسك من الصور .. فالطرق في « طرق المجد » ، والجنون الذي يؤدي إلى الجنون في « دكتور سترينجلوف » . ينتهيان بلا شك إلى شعر من الفيلم » .

مهما كان احساسنا الشخصي ومدى تقبلنا أو رفضنا لكيوبرك وأعماله، نجد من الصعب انكار اسلوبه السينمائي الشخصي المميز من ناحية معالجته لموضوعاته ومن ناحية التكنيك الذى يستخدمه او يستحدثه . بالطبع كيوبرك له عيوب الخاصة مثل اي فنان عظيم . وتتضح تلك العيوب أكثر ما تتضح في افلامه المبكرة . ولكن على الجملة نجد ان كيوبرك قد نجح في ازالة اي شك — من ذهن جمهور السينما ونقادها على حد سواء — نعم عمله ونحوه هو كواحد من قلة فناني السينما الأمريكية الذين يتمتعون بلسلوب خاص ومميز يضمن لهم صفحات وصفحات في تاريخ ذلك الفن .

١١ — فيلمو جرافيا :

(١) أفلام التسجيلية :

- ١٩٤٩ « يوم المبارزة » أبيض وأسود الولايات المتحدة
انتاج ، سيناريو ، تصوير ، اخراج ، وмонтаж : ستانلى كيوبرك توزيع : شركة آر. كي. او .
- ١٩٥٠ « مؤتمر الشباب العالمي » أبيض وأسود الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج وмонтаж : كيوبرك انتاج وتوزيع : وزارة الخارجية الأمريكية .
- ١٩٥١ « القدس الطائر » أبيض وأسود ٩ دたائق الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج ، مонтاج : كيوبرك انتاج وتوزيع : آر. كي. او .
- ١٩٥٢ « الخوف والرغبة » أبيض وأسود ٦٨ دقيقة الولايات المتحدة
قصة وسيناريو : هوارد ا. ساكلر انتاج — تصوير — اخراج — مونتاج : كوبك شوارك في الانتاج : مارتن بيرفيلر — موسبي : جيرالد فريد المثلون : فرانك سيلفيرا — كنيث هارب — بول مازورسكي — ستيف سكوت — فيرجينيالست . داغد آلن توزيع : جوزيف بيرستن .

* توقفت هذه الدراسة عند عام ١٩٧٤ .

- ١٩٥٥ « قيلة القاتل »** ابيض واسود الولايات المتحدة ٦٤ دقيقة
 انتاج : كيوبرك وموريس بوسيل سيناريو - تصوير - اخراج - مونتاج :
 كيوبرك . موسيقى : ج. فريد المثلون : فرانك سيلفيرا - جيمي سميث -
 ايرين كين - جيرى جاريت - مايك دانا - ايرس - رالف روبرتو - فيل ستيفنسون...
 توزيع : الفنانين المتحدين (يونايتد ارتستس) .
- ١٩٥٦ « القتل »** ابيض واسود الولايات المتحدة ٨٢ دقيقة
 انتاج : كيوبرك وجيمس هاريس - اخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك من رواية
 للأيونيل هوايت . حوار اضافي : جيم تومسون تصوير : لوسيان بالارد مونتاج :
 بيتي ستينبرج - موسيقى : ج. غريد مصمم المناظر : روث سوبوتكا كيوبرك -
 مهندس الصوت : ايرل سفير تمثيل : ستيفن لنج هايدن - جاي فيليبين - ماري
 وندسور - العيشاكوك كولين جراي ، نفس ادواردز - تيد دي كوسيا -
 جوسوير ... توزيع : الفنانين المتحدين .
- ١٩٥٧ « طرق المجد »** ابيض واسود الولايات المتحدة ٨٦ دقيقة
 انتاج : كيوبرك وهاريس - اخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك ، كالدر وبلنجهام
 وج. تومسون دن رواية لهمفرى كوب . تصوير : جورج كراوس مونتاج :
 افاف كرول - تصميم المناظر : لوينج راينر - موسيقى : جيرالد فريد - مهندس
 الصوت : مارتن موولار تمثيل : كيرك دوجلاس - رالف ديكير - آدوف مينجو -
 جورج ماكردى - واين موديس - ريتشارد اندرسون - جوزيف تيركيل ...
 توزيع : الفنانين المتحدين .
- ١٩٥٩ / ١٩٦٠ « سباراتوكس »** الوان الولايات المتحدة ١٨٣ دقيقة
 شركة الانتاج : بيرنا - المنتجين : كيرك دوجلاس وادوارد اوبيس اخراج :
 كيوبرك - سيناريو : دالتون ترامبون من رواية هاوارد فاست تصوير : راسل بيني
 وكيفورد ستاين - مونتاج : روبرت لوراش ، روبرت شولتز ، وغريد نسالاك .
 مصمم الانتاج : اكساندر جولتنز مصمم المناظر : ايريك اوريوم ، راسل
 جريمان ، جوليما هرون العناوين : صول باس - الملابس : بیروزی ، فالیس ،
 دولیام توماس موسيقى : الكس نورث التوزيع الموسيقى : جوزيف جير شمسون
 هندسة الصوت: ويلدون واتسون ، جولابیس ، موری سبیفاک ورونالد بیرس -
 تمثيل : كيرك دوجلاس ، لورانس اوليفييه ، جین سیمونز ، تشارلز لوتون ، بدتر
 بوسٹنوف . جون جامان ، توني كيرتز ، بینا فوش ، هیبرت اوم ... التوزيع :
 یونیفرسال .
- ١٩٦١ « اوابنا »** ابيض واسود المملكة المتحدة ١٥٣ دقيقة
 شركة الانتاج : الفنون السمعية / آبنا / ترانسورلد - المنتج : جيمس هاريس
 اخراج : كيوبرك - سيناريو : فلاديمير نابوكوف من روايته بنفس الاسم تصوير :
 انزوالد موريس - مونتاج : انطونی هارق . تصميم المناظر : وليام اندرز ،
 واندريه لو - موسيقى : نيلسون ریديل وبوب هاريس - هندسة الصوت :

٥. ل. بيد ، ولن شيلتون — تمثيل : جيمس ماسون — سوليون شيلي ونفرز — بيتر سيلرز ... توزيع مترو جولدوبين ماير .

١٩٦٣ «دكتور سترينجلوف» : او كيف تعاملت ان اكف عن الحق وان احب اقبلاة
ابيض واسود المملكة المتحدة ٩٤ دقيقة شركة الاتصال : افلام الهوك - المتعجبين : كيوبرك وفيكتور اندون اخراج :
كيوبرك - سيناريو : كيوبرك ، بيتر سازورن ، وبيل جورج من رواية لبيتر
جورج - تصوير : جايرت ناياور مونتاج : انطوني هارفي مصمم الالوان : كيم آدم
مصمم الماظر : بيتر ميتول - العدل انسينماتيك والى فيفرز - موسيقى :
اورى جونسون - خبير الطيران : كابتن جون كرويسون هندسة الصوت :
جون كوكس - تمثيل : بيتر سيلرز (في ثلاثة ادوار) جورج سي. سكوت -
ستيرلنج هايدن - كبنان وين - سلم بيكتنز ، جيمس ايبل جونز ... نوبيع :
كارلو مينا .

شركة الانتاج : مترو جولدوين ماير - انتاج و اخراج : كيوبرك سيناريو : كيوبرك
واثر كلارك من قصة « الحارس » لكلارك هسيبر : جيفري آنزورث - وجون
الكت - مصمم الديكور السينمائية ومخرجها : كيوبرك - موئاج : راي لوجوى -
تصميم الانتاج : توني ماسترز ، هارى لانج ، وايرنى آرثر - تصميم المناظر :
جون هويسى . أشرف على تنفيذ الديكور السينمائية : والى فيفرز ، دوجلاس
ترامبول ، كون بيدرسون ، وتوم هاوارد - موسيقى : ريتشارد شتاوسن ،
يوهان شتراوس آرام خاتشاتوريان ، وجبورجى ليجيتى . الملابس : هاردى ايمس
هندسة الصوت : ونستون رايدر - تمثيل : كير دوليا ، جارى لوكود ،
دانيل رينت ، دوجلاس رين (صوت هال الكمبيوتر) ... توزيع :
مترو جولدوين ماير .

١٩٧١ « البرتقال الميكانيكي الدقيق » الوازن ١٣٧ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : اخوان وارنر وافلام انهاوك - انتاج وابراج : كيوبيرك المنتجون
المتفدون : ماكس راب ، وساى ليفينوف - شارك في الانتاج : بيرنارد ولماز -
ساعد في الانتاج : جان هارلان وأندروز ايامينوداس سيناريyo : كيوبيرك من رواية
بنفس العنوان لاطوني بيرجيis . تصوير : جون الكوت - مونتاج : بيل بتلر -
صهيون الانتاج : جون باري قطع النحت والصور التشكيلية الخاصة : هيeman ماكتنيك ،
كورنيليوس ماكتنيك ، ليزمر ، وكريستينا كيوبيرك - الملابس : ميلينا كانونيو
الموسيقى الالكترونية : والتر كلارلوس - موسيقى : روسينى - بيتهوفن ،
جييمس يدركستون ، آرثر فريد ، ناسيو هيبراؤن ، سير انوارد ايجلار ،
ريمسيك كور ساكوف ، وايريكا ايجان - الأغاني : جين كيلي وايريكا ايجان
هندسة الصوت : برلين بلامي - تمثيل : مالكوم ماكدويل ، باوريك ماجي ،
ماكل ستنم ، وارن كلارك ... توزيع : كولومبيا واخوان وارنر .

١٢ - مراجع البحث

فيما يلى قائمة للمقالات والكتب التي يشير إليها هذا المقال مباشرة نحسب .
هناك عديد من الكتب والمقالات الأخرى ، وبالذات كتب ومقالات ثلاثة من النقاد الامريكيين :
أندرو ساريس ، بولين كيل ، وجون سبيرون ، الذين غالباً ما تتعارض وجهات نظرهم مع
وجهة نظر هذا المقال . ووجهة نظر كل منهم ضرورة لمن يهتم البحث العلمي والتاريخي .

١ - المقالات

1. Bruce, Louise. "Paths of Glory," *Films in Review*, Vol. IX, No. I, January, 1958.
2. Burgess, Jackson. "The Anti-Militarism of Stanley Kubrick," *Film Quarterly* Vol. XVII, No. I, Fall, 1964.
3. Croce Arlene. "Lolite." *Sight and Sound*, Vol XXXI, No. 4, Autumn, 1962.
4. Dyer, Peter J. "Spartacus," *Sight and Sound*, Vol. XXX, No. I, Winter, 1960/61.
5. Fitzpatrick, Ellen. "Lolita, " *Films in Review* Vol. XIII, No. 7, August/September, 1957.
6. Hain, Raymond. "Bonjour Monsieur Kubrick," *Cahiers Du Cinema*, Tome XIII, No. 73, Juillet, 1957.
7. Houston, Penelope and Philip Strick. "Interview With Stanley Kubrick," *Sight and Sound*, Vol. IXL, No. 2 Spring, 1972.
8. Kubrick, Stanley. "Words and Movies," *Sight and Sound* Vol. XXX, No. 1, Winter, 1960/61.
9. Lambert, Gavin. "Paths of Glory," *Sight and Sound*, Vol. XXVII, No. 3, Winter 1957/58.
10. Lambert, Gavin. "the Killer's Kiss," *Sight and Sound*, Vol. XXV, No. 4, Spring, 1956.
11. Milne, Tom. "Dr. Strangelove," *Sight and Sound*, Vol. XXXIII, No. 1, Winter, 1963/64.

12. Milne, Tom. "How I Learned to Stop Worrying and Love Stanley Kubrick," *Sight and Sound*, Vol. XXXII, No. 2, Summer, 1964.
13. Strick, Philip. "Kubrick's Horrorshow," *Sight and Sound* Vol. IXL, No. 1- Winter, 1971/72.
14. Tornatore, Lyne, "An Interview with Kubrick," *Saturday Review*, December 28, 1963
15. Trumbull, Douglas. "The Slit-Scen Process as Used in 2001 : Space Odyssey," *The American Cinematographer*, Vol. L, No. 10, October, 1969.

ب - الكتب

1. Agel, Jerome, Ed. *The Making of Kubrick's 2001*. New York : Signet Books, 1970.
2. Gelmis, Joseph. *The Film Director as Superstar*. Garden City, New York : Doubleday & Company, 1970.
3. Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema*. Baltimore, Maryland : Penguin Books, 1963.
4. Kagan, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York, Chicago, San Francisco : Holt, Rinehart & Winston, 1972.
5. Lawson, John Howard. *Film : The Creative Process*. New York : Hill and Wang, 1964.
6. Walker, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. New York : Harcourt, Brace and Jovanovich, Inc., 1972.

وجوه صهيونية في مهرجان الفيلم اليهودي

أمير العمرى

- * من هارى ليدمان - ارتفع صراف (أمريكا ١٩٨٠) .
- * موسيقى الروح اليهودية - يوري بارباس (هولندا ١٩٨٢) .
- * صورة أمام عيني - جوش فالترى (أمريكا ١٩٨٠) .
- * جذور المثقى (أوديسة يهودية مغربية) - يوجين روسو (فرنسا ١٩٨٢) .
- * الأرض المشتعلة - سيمجي انقرى (إسرائيل ١٩٨٤) .
- * شاليم رومكوفسكي ويهودلوز - بيتر كوهن (السويد ١٩٨٣) .
- * البحر الآخر - حليم جورى (ישראל ١٩٨٠) .
- * جاكوب الكاذب - فرانك باير (المانيا الديموقراطية ١٩٧٤) .
- * قطرات المطر - هارى رايمون (المانيا الغربية ١٩٨١) .
- * الخامسين - دانييل قليتسمان (ישראל ١٩٨٢) .
- * أمهاتنا من البحر المتوسط - سيميون بيتون (فرنسا ١٩٨٢) .
- * مونولوج امراة شابة - ليهى كانوس (ישראל ١٩٨٠) .
- * الزوجة اليهودية - جيفري يونج

على مدى ثلاثة أسابيع كاملة ، شهد جمهور المسرح الفيلم القومي في لندن ، ما يسمى بمهرجان الفيلم اليهودي الذي نظمه معهد الفيلم البريطاني بالتعاون مع معهد «سيبيرو» للدراسات اليهودية . وهو المهرجان الأول من هذا النوع الذى تشهد له العاصمة البريطانية بعد أن أصبح ، خلال السنوات القليلة الماضية ، تقليدا سنويا في عدد من العواصم والمدن الكبرى في أوروبا الغربية وأ الولايات المتحدة .

وقد تضمن المهرجان عرض ٢٢ فيلما ، روانيا وتسجليبا ، طويلا وقصيرا ، من ٩ دول هي : الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا والسويد وهولندا وبلجيكا والمايا الغربية والمانيا الديموقراطية وإسرائيل ، على النحو التالي :

- * اوشفيتز والخلفاء - اخراج ركس بلومشتين (بريطانيا ١٩٨٢) .
- * لا تخذ يا يعقوب - راضو جابريل (المانيا غ ١٩٨١) .
- * بروكمسل - ترافزيت - ساهاي شلنجرباوم (بلجيكا ١٩٨٠) .
- * آنوبانو (بنات أيوتوبيا) - اندا بولبتي (فرنسا - المانيا غ ١٩٨٢) .

« .. من اخوان ماركس الى ميل بروكس ، ومن جوشوين الى جولدوبن ماير ، ومن ليونارد رنشتاين الى باريه ستريساند ، فقد ساد اليهود كافة العروض الفنية التجارية . وقد يختلف البعض حول حجم مساهمة اليهود في عروض اتسيلية ، ولكن لا خلاف بالطبع حول حقيقة اسهامهم الكبير . وهناك قائمة طويلة لا تنتهي من المخرجين وكتاب السيناريو والمتحبين والموسيقيين ومصممي الاستعراضات ، من اليهود . وبانسبة للسينما فان اليهود لم يكونوا فقط مجرد مساهمين فيها ولكنهم هم الذين اوجدوها . وقد ظل التناقض قائماً لان الاقلام التي تتناول معاناة اليهود كانت قائمة نسبياً ، وقد جاءت في اغلبها من خارج هوليوود » !

وليس هناك ابلغ من هذا دلالة على روح النصب والشوفينية والرغبة المرضية في تزويد التاريخ . فهم يبداؤن باقطع بسيطرة اليهود على كافة العروض الفنية ، ولكنهم لا يحددون المكان . فهل المقصود ان اليهود يسيطرؤن على الانتاج انسينمائى والفنى في العالم باكمله ؟ وهل هم الذين يريدون مثل « مصانع » السينما الضخمة في بلد مثل انهذ الذى تنتج سنوياً ما يقرب من ٧٥٠ فيلماً . وماذا عن السينما والمسرح والعروض الفنية الأخرى في بلدان مثل اليابان والاتحاد السوفيت وأيطاليا وغيرها ؟

ثم تعلو نفة النصب أكثر عندما يسوقون كحقيقة لا تقبل الشك مقوله أخرى مؤداها ان اليهود هم الذين اوجدوا السينما اي ان السينما اختراع يهودي ، وهو قول بفمك بنكرنا بمقولة أخرى مضحكة للارهابي يجيئ عندما نسب بناء الاهرامات الى اجداده المزعمين !

(أمريكا ١٩٧٨) .
* البنية الخشبية — ايلان موشينسون (اسرائيل ١٩٨١) .
* قادش — ستيف براند (أمريكا ١٩٨٤) .
* اليهودي سس — لوثار مينديس (بريطانيا ١٩٣٤) .
* اليهودي سس — فيت هارلان (المانيا ١٩٤٠) .

(عرضت بعض المشاهد فقط من الفيلم الآخر للمقارنة ، فقد صنع الفيلم وقت النازى واستخدام في الدعاية ضد اليهود في المانيا النازية) .

* السينما : اختراع يهودي !
ويهدف المهرجان ، كما ورد بالنص في الدليل الشهري لمهد الفيلم البريطاني « انى التعريف بالسينما اليهودية في بلاد لا يعرف عنها شيئاً » !

اما معهد « سبيرو » للدراسات اليهودية الذى شارك بدور رئيسي في تنظيم المهرجان وادارة المناقشات وتوزيع نشرة خاصة تتناول العلاقة بين موضوعات الاقلام وقضايا التاريخ اليهودي ، فقد جاء في الكيب الخاص الذى أصدره للتعريف بنشاطه ان المعهد « كيان تعليمي تأسس في لندن عام ١٩٧٨ . وهو يعتمد في تمويل نشاطه على التبرعات والهبات كما يقبل ادعم الخارجى » (كذلك !) .
ويهدف المعهد من خلال برامجه الدراسية الى التعريف بما يسمى بالتاريخ اليهودي والثقافة اليهودية وتدريس اللغة الابرية . ويقبل المعهد الطلبة من اليهود وغير اليهود . وقد بلغ عدد الطالبة المنتظمين بالدراسة خالل عام ١٩٨٤ - ١٩٨٥ ، ٥٥ طالباً !

وفيما يتعلق بالسينما والفنون ، نقتطف الفقرة الثانية من كتب معهد سبيرو :

* عقدة اضطهاد وعقدة النسب :

يطرح الفيلم التسجيلي الطويل « اوشيفتز والخلفاء » اخراج ركس بلومنشتين من انتاج تيليزيون البى . بي . سى ، موضوع معاناة اليهود المعتقلين وقت النازى في معسكر « اوشيفتز » ويناقش الفيلم بتركيز خاص مدى مسؤولية الحلفاء عن استمرار تعذيب وابادة اليهود حتى النهاية . ويقول الفيلم ان اول تقرير حقيقى عما يحدث داخل المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا الموزراء البريطاني ، سوى عام ١٩٤٢ . ويتسائل عما كان يحدث في العالم خارج المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا ما يجرى في الداخل ، وهل كان يوسع الحلفاء حقا القضاء على غرف المغاز وقصف خطوط الإمدادات ومنات الحواجز والمارشس حول المعسكر .. بل هل كانوا يرغبون في ذلك .. وابن كان الجيش الاحمر من الناحية الاخرى؟ . ويظهر في الفيلم ردولف فريا ، وهو من اوائل الذين نجحوا من الهرب من المعسكر عام ١٩٤٤ ، حيث يتحدث ويشرح ويعلق كثيرا . ويخلص الفيلم الى التأكيد بأن الحلفاء لم يكونوا قادرين وانهم لم يرحبوا كثيرا بالتدخل لتخلص اليهود !

وبهدف الفيلم من ناحية الى توسيع عقدة اضطهاد الابدى لدى اليهود ، ومن ناحية اخرى ، الى تضخيم عقدة الاحساس بالذنب لدى العالم كله شرقا وغربا ، حيث يحمل الجميع مسؤولية معاناة اليهود . والفيلم بذلك يمارس نوعا من الابتزاز السياسي الصريح الذي يتسم بالطبع مع توجه الصهيونية العالمية الدائم الى استدرار عطف الرأى العام اهالى عن طريق التناكير بما لاقاه اليهود في اوشيفتز وغيره ، من أجل الحصول على اقصى قدر من المفوائد والمساعدات من هنا وهناك ، رغم ان هذا المعسكر قد فُرم الى

ويصل الكتاب الرسمي للمعبد بعد ذلك الى نوجيه نوع من اللوم الى اليهود العاملين في صناعة السينما لأنهم تجاهلوا كونهم يهودا ولم يحولوا الاداة السينمائية الى وسيلة لتمجيد التاريخ اليهودى .

والحقيقة ان المقصود بتعبير « السينما اليهودية » ، الترويج لفكرة القائلة بأن هناك ثقافة واحدة وتاريخ مشترك يجمعان اليهود في شتى أنحاء العالم ، وهي فكرة تتطابق تماما مع المقوله الصهيونية التي تجعل من الديانة اليهودية قومية متيبة ، حتى يصبح من الطبيعي ان تطالب بحقها في التملك بوطن قومي خاص لها ولو على حساب ابادة شعب آخر .

وتخصيص مهرجان لما يسمى بالسينما اليهودية ليس سوى تأكيد لنفس المقوله السابقة وتريدها حتى تصبح شيئا بيدها في اذهان الرأى العام .

وإذا كانت هوليود - كما يقولون ، قد خانت القضية اليهودية او اهملتها ، فإن المهرجان يقدم الان ما يسمى بالسينما اليهودية المستقلة اي تلك التي تنجو بعيدا عن برامج شركات الانتاج الكبرى في هوليود وبمبادرات فردية وتمويلها بعض الشركات الصغيرة وبعض محطات التيليزيون وهي في الأساس سينما يصنعنها المخرجون اليهود للتعمير عن رؤية يهودية للعالم والتاريخ !

وقد كثفت لنا اغلب افلام المهرجان عن بعض الجوانب الفكرية الهامة الوثيقة الصلة بالدعوى الصهيونية . فهناك اصرار وافض على اعادة رواية التاريخ وتفسيره سينمائيا ، بحيث يصبح التاريخ البشرى تاريخ اضطهاد العالم لليهود ، وهى رؤية فضلا عن سخافتها وركاكتها ، لا تتورع بالطبع عن ترويجه التاريخ !

اليهود والذى كان يتعين عليهم دفعه على ايدي النازى . ولا شك ان نظام هتلر قد اعتقل اليهود وقتل الكثيرين منهم ، ولكن الدعاية الصهيونية تمثل دانها الى اعتبار ان اليهود هم الضحايا الاساسين في العرب العالمية الثانية وانهم لذلك يستحقون عطف العالم ، والدول الكبرى بوجه خاص ، وهو ما ينحتمم الحق اليوم في ذبح الاف البربراء في الاراضي العربية المحتلة ولبنان ، بنفس الوسائل والاساليب الجهنمية التي تعلموها على ايدي ضباط الجستابو !

* يونيوبি�ا صهيونية :

ايا كانت التوایا التي دفعت المخرجة ادنا بولينى الى صنع فيلمها « آنو بانو » او « بنات اليوتوبىا » ، فان الفيلم في المنظور النهائي له يعتبر محاولة لتجميل وجه اسرائيل وتصويرها باعتبارها دولة ذات ركيزة اشتراكية رياضية لعبت المرأة دورا هاما في بنائها وتحريزها من رواسب التخلف العربي !

ولدت ادنا بولينى في صيدا بجنوب لبنان وهاجرت الى اسرائيل عام ١٩٦٦ وهي تقول : « اتفى لم انشأ في اسرائيل ولكنني ذهلت لتحرر المرأة هناك من خلال ما رأيته بنفسى مقارنة بالوضع في لبنان في ذلك الوقت . لقد كنت ارى ان العمل في اسرائيل .. شيئا مشرقا حقا » !

ويقدم الفيلم ثلاث نماذج من النساء من الجيل الاول ، جيل جولدا مائير ، هاجرن مبكرا في اوائل العشرينات من بولندا وروسيا الى فلسطين لغرس الفكرة الصهيونية . ويستعين الفيلم ببعض لقطات الارشيف لشاهد العمل الاول في بناء الكليوتارات حيث نرى النساء يعملن في شق الطرق وبناء المنازل والزراعة ... الخ .

جانب اليهود مسيحيين وشيوعيين ومناضلين ديموقراطيين كانوا اكثر عددا بما لا يقاس من اليهود .

وانتساقا مع نفس الفكرة ، يصور فيلم « شاييم رمكوفسكي .. وبهودلوز » - اخراج بيتر كوهن ، معاناة اليهود البولنديين داخل اكبر جيتو ايجاري في اوروبا الغربية ، حيث وضع النازى حوالي ٢٠٠ الف يهوديا داخل مدينة لوز وضربوا حولهم الحصار تمهدوا لترحيلهم تدريجيا الى معسكرات الابادة الجماعية . ويعتمد الفيلم على الوثائق التسجيلية التي تركت بشكل خاص على دور شاييم رمكوفسكي اليهودي الذي اختاره النازى لرئاسة بلدية لوز والذى قام بتنظيم المجتمع اليهودي داخل الجيتو فأنشأ المدارس والمراكم الصحفية ومراكم التاهيل المهني وشكل قوة خاصة من رجال الانقاذ والشرطة .. الخ . ويناقش الفيلم نوايا وأغراض الرجل من وراء ذلك .. والمعروف انه كان يسعى الى تأجيل عمليات ترحيل اليهود عن طريق زيادة اعتماد نظام هتلر عليهم ، وذلك حتى تناحر للخلفاء الفرصة لتخلصهم .

ولكن الفيلم يشير الى مسؤولية رمكوفسكي عن دعم صناعة الحرب النازية وفشل خططه الرامية الى تأجيل عمليات الابادة ، فقد تم ترحيل الجميع في النهاية الى معسكرات الاعتقال ، والحق رمكوفسكي نفسه بمعسكر اوشفيتس حيث اغتاله زملاؤه داخل المعسكر وقاموا بتنزيق جنته باعتباره خائنا ، وان كان قد تم تكريمه بعد ذلك نظرا لدوره في بناء وتنظيم كيان خاص لليهود . فهل كان رمكوفسكي بعد كل هذا بطلأ تراجيديا ام خائنا حقيرا ؟ .. يترك الفيلم الاجابة على السؤال مبكرا على ذكرى المalam بمعاناة

الرجل ببساطة وعفوية مدهشة ان اليهود يريدون ذلك ولكن لم ير بنفسه ! ويتبني الفيلم الدفاع عن فكرة ارتizer - اسرائيل (ارض اسرائيل) مصورا بشكل دعائى فج اسرائيل الجديدة التي صنعتها جهود الرواد الاولى . ويتلى الفيلم أيضا باحاديث كثيرة حول ما كانت تبشر بد حركة حزب العمل الاسرائيلي والخلافات التي نشأت داخله وانت الى انشئاته . ونظهر في الفيلم راثسليل يابت التي يعبرونها من الراندات الماركسية هناك ، وقد تزوجت بعد هجرتها ، من اسحق بن زفي ثانى رئيس للدولة الصهيونية . والحقيقة انها تنتوى الى ما يسمى بالجناح الصهيوني في الحزب الشيوعي الموسفيتى وقد تم طرد افراد ذلك الجناح مبكرا من صفوف الحزب وهاجر افلاهم الى فلسطين .

اما فيلم « لا تخف يا يعقوب » - اخراج راضو جابريا ، فيتناول الاضطهاد المسيحي لليهود في اوروبا وموضع اتهام المسيحيين لليهود باهدار دم المسيح وذلك من خلال حكاية ميلودرامية متينة حول « ليبا » .. صاحب الحانة اليهودي الذي هرب من مذابح لوبلين وكيف في اواخر القرن الماضي الى احدى قرى البرتغال . ويصور الفيلم جو القلق والتrepid والرعب الذي يحيا به « ليبا » وسط الغلبيه المسيحية الساحقة ، وحيث يتضاعد الهوس الدينى لدى اهل القرية مع بدء الاحتفالات بعيد الفصح . ويخشى الرجل على زوجته الدامل من قيام احد مجرمي القرية المتعصبين بالاعتداء عليها وتنفيذ سهديه لـ « ليبا » بذبحه مع زوجته . وتصل النزوة عند محاولة اـ رجل اقتحام منزل لـ « ليبا » الذى يذبح في التغلب عليه بعد ان يتمكن اخرا من قهر خوفه القديم ويتصدى للدفاع

ويمزج الفيلم بين المادة الوثائقية وبين المقابلات التى اجرتها المخرجة - من خلف الكاميرا - مع النسوة الثالث حيث تتحدث كل واحدة عن الحلم الذى دفعهن الى المجيء الى فلسطين لبناء عالم جديد وتحقيق الاوتوبيا . ويصور الفيلم الصراع بين الفكر التقليدى للرجل (الصهيونى !) عن المرأة ورغبة نساء جبل الحرس القديم في التحرر من ايجارية البقاء في المطبخ والخروج الى حقل العمل اليدوى الشاق ومنافسة الرجال . ويخلط الفيلم بمزيج من النزعة « النسائية » والاشتراكية الصهيونية اذا جاز التعبير . تقول احدى النساء « اتنا لم نات الى هنا وفي ذهنتنا الاستيلاه على ارض الآخرين . لقد كنـا فقط نريد ان نزرع ارضنا ونجعلها صالحة للحياة . انا ام نعند على ارض احد » !

وفي مـ « اداة ادعاء الموضوعية » ، نعند المخرجة مقارنة بين متوسط دخل اعمال الاسرائيلي في الكيبوتسات ومتوسط دخل العامل العربى مشيرة الى التفاوت الظالم ، ولكن احدى النساء المجائز الثلاث تتكل باوضاح ذلك عندما تقول ان العامل الاسرائيلي لا يمكنه القبول بمستوى الحياة الذى يقبل به العربى ، متجاهلة بالطبع الحديث عن سلطة الدولة ومسؤولية الاحتلال الصهيوني الاستيطانى في توسيع الهوة بين الطرفين .

وعندما تسأل المخرجة اـ « اـ العمال الفلسطينيين » ، وهو يقوم باعمال البناء فى الوقت الراهن ، اذا ما كان سعيدا في عمله ، يقول الرجل انه يحتاج الى العمل ، وعندما تذكره بالدور القديم للنساء ، الاسرائيليات اللاتى قمن فى الماضى باعمال من هذا النوع الذى يمارسه ، يقول

* فاتحية صهيونية !

اما فيلم « الاراضي المشتعلة » اول افلام المخرج الاسرائيلي سيرج انقرى ، فيه ، يتناول المخرج اليهودي التونسي ، ما يدعى من اضطهاد العرب لليهود في تونس وشمال افريقيا في اوائل الخمسينات. وهي قضية متعلقة تماما ليس لها سند في الواقع او في التاريخ ، قد تكون بعض الحوادث الفردية قد وقعت هنا او هناك وكان لها بدراتها في ذلك الوقت ، ولكن ذلك لا ينقى حقيقة انه لا يزال هناك مئات الآلاف من اليهود الذين يعيشون في بلدانهم بشمال افريقيا حتى اليوم ويقطنون بكافة حقوق المواطن الاصلي ويتملكون العقارات والمشاريع التجارية وغيرها ويرفضون الهجرة الى اسرائيل او غيرها تحت ايء مزاعم !

ويحاول المخرج جاهدا ان يربط قبرا بين نمو حركة التحرر الوطني العربية وبروز الحس القومي ضد الاستعمار الفرنسي في الخمسينيات ، وبين ما يدعى من ظهور حركة الاضطهاد العربي لليهود ، باعتبارهم فوة اجنبية دخيلة على الواقع . ويخلق الفيلم بذلك وهما بان هجرة اليهود الصهاينة الاختيارية الى اسرائيل ، كانت نتيجة طبيعية لذلك الاضطهاد .

وبسوف الفيلم فكرته من خلال دراما عائلية ، يلعب فيها الجد الدور الرئيسي .. فهو اكثر الجميع تمسكا بالبقاء في تونس في ظل اشجار الزيتون والارض التي يمتلكها . وتتبني الاسرة فتاة عربية وتحسن معاملتها .. امعانا في التأكيد على مساملة الاسرة اليهودية . وتبدو الفتاة متعلقة بخدمة الاسرة اليهودية اذن من ارتباطها باهلها وعشيرتها . وهي تتبع في حب اصغر ابناء الاسرة مما يؤدي الى وقوع بعض الصدامات ، حيث يتعرض الاثنان لموجات من الاعداء والاضطهاد من جانب اهل البلدة . ومن ناحية اخرى

عن نفسه بالعنف المضاد .. والفيلم يسعى من ناحية الى تبرئة اليهود من دم المسing ، ويصور من ناحية اخرى اليهود في صورة الحمل الوديع المسالم وسط غابة من الاعداء الذين يترصدون به من جميع الجهات ، حتى يصبح لجوئه العنف في النهاية مبررا للدفاع عن نفسه . وتلتقي هذه الفكرة تماما مع الفكرة التي تروج لها الصهيونية حول دولة اسرائيل .. واحة السلام والتقدم التي يحيط بها القوى الهمجية التي تسعى للفضاء عليها تحت دعاوى دينية وشوفينية . ويندرج الفيلم بذلك في اطار السينما الصهيونية التي تختلف الاكاذيب من اجل الدفاع الشرس عن الوجود الاسرائيلي وبربره .

ويصور فيلم « البنقية انخشبية » - اخراج ايلان موشينسون الفطاسات فترة حرب ٤٨ في فلسطين ، على الاطفال الاسرائيليين من خلال الالعاب العنيفة التي يمارسونها والتي تتشبه بجو العصابات الارهابية الصهيونية ، وانى يردد الاطفال فيها نفس الكلمات الضخمة ازانة حول القوهية والبطولة والشرف وتحرير ارض اسرائيل . ويشير الفيلم الى الوسائل المشددة التي كان المدرسون يستخدمونها في تعليم الصغار بالمدارس وطرق تلقينهم الدعاوى الصهيونية ، وينغار باعذار شديد الى تلك الفترة والاطفال ٤٨ او ابناء ذاك الجيل الذي يقول اليوم الدفاع عن مخططات التوسيع الصهيوني وهو نفس الجيل الذي لا يزال يحتل الارض العربية ويقيم المذابح في الجنوب اللبناني . وبحل الفيلم مكونات ذاك الجيل الذي نشا وسط تناقضات عديدة في فترة تأسيس الدولة الصهيونية وما صاحبها من ازمة اقتصادية وحروب مع الدول العربية المجاورة .

ييدى العرب ضيقهم من تملك الأسرة لمساحة واسعة من الأرض التي تقطع عليهم الطريق الى مقابرهم لدفن موتاهم ويعرضون شراء الأرض ولكن الجد يرفض باصراره . وعندما نشتد موجات العداء للاسرة يضطر الابناء الى الهجرة الى كندا وفرنسا ويعلن الجد في النهاية ان الحل الامثل هو الهجرة الى اسرائيل . ولكنه يوم قبل ان يتحقق امنيته . وهكذا يتبنى الفيلم بشكل واضح الفكرة الداعية الصهيونية التي ترسم ان لا امان لليهودي خارج اسرائيل . ويدافع الفيلم - من ناحية اخرى ، عن فكرة ان اليهود في تونس وشمال افريقيا ، ليس لديهم ما يربطهم حقاً بالواقع العربي الغريب عليهم ، ويؤكد على ان اليهود هناك قد تم تعزيزهم قسراً عنهم منذ مئات السنين ، وان ظلوا رغم ذلك ، يتسكعون بالتقى-الايد اليهودية . ويصبح الحل الوحيد الصحيح بالنسبة ، هو الخروج من «الدياسپورا» (او التيه الابدى) والمسودة الى ارض الاجداد !

الانشقاق المبكر داخل حركة العمل الاسرائيلية في بدايات انشاء الدولة الصهيونية عام ١٩٥١ على فتاة تحفل بعيد ميلادها السابع عشر . وهي ابنة لاسرة اسرائيلية يتصارع افرادها بين اليمن واليسار ، حيث نرى المدافعين عن الارتباط بالاشتراكية الديموقراطية على النمط الغربي ، واولئك الذين يتمسكون بتطبيقات الاشتراكية - الماركسية في الكيوبتزات .

ولا ينخد الفيلم موقفاً واضحاً من ذلك الصراع ، ولكنه يتباكي على ما الحقة ذلك الانشقاق من آثار نفسية واجتماعية على الاسرة الاسرائيلية وادى الى تفتها ، وبالتالي الى تخلخل ما في بنية المجتمع . والحقيقة ان الصراعات السياسية لا ترك عادة مثل هذه الآثار سوى في مجتمع مصطنع متأخر مثل المجتمع الإسرائيلي . فالانشقاقات داخل الاحزاب تحدث في العالم كلّه ، دون ان يزور ذلك على تماست المجتمع والاسرة . وهو ما فات بالطبع على صانع ذلك الفيلم البائس !

* اسطورة الخمسين

«الخمسين» الذي اخرجه الاسرائيلي دانييل فانثeman عام ١٩٨٢ ، هو بلا شك اهم الافلام الاسرائيلية التي برزت خلال السنوات الأخيرة ، فقد بدا عرض الفيلم في القدس بعد شهور قليلة من بدء الفيلم الاسرائيلي للاراضي اللبنانية . واحتى الفيلم ضجة كبيرة وثار جدلاً واسعاً بين العرب واليهود في الأرض المحتلة . وكتب الصحافة الاسرائيلية الكثير عنه واثارت به ، وتنسبت به الاسرائيليون ارساميون والمسؤولون عن السينما ، باعتباره حجة لا تقبل الشك على جرأة السينما الاسرائيلية والديمقراطية التي تتمتع بها . وقد وجده

والرواية الفاشية لدى المخرج ، تجعله ينتهي فيلمه بمشهد حديث يدور في احدى قرى الضفة الغربية اليوم ، حيث نشاهد ١١ دзорات الاسرائيلية تقوم بتحطيم اشجار لزيتون في اراضي العرب المصادر . مؤكداً بالطبع ان هذا هو رد الفعل الطبيعي لما حدث في الماضي !

ويعتبر فيلم «نوه في السابعة عشر» للمخرج الاسرائيلي اسحاق ياشوران ، احد اكبر الافلام التي عرضها المهرجان ، ركاكت وهبوطاً . وهو يمتلك بالمعنى من الحوار العالى والأشجار والاصوات العالية والمضجع . ويستخدم المخرج أسلوب «سينما - الحقيقة» لكي يصور انماكنات

الفلسطيني الذى يتمثل في رفض التعاون مع الصهاينة والتمسك بالحفاظ على الأرض وعدم التفريط فيها باليبيع تحت أغراء المال او التهديد بالمصادرة . ويزد الفيلم في مقابل ذلك ، الشاب الفلسطيني (خالد) الذى يعمل في المزرعة التى تمتلكها أسرة (الجيداليا) اليهودية ، وهو يرفض التعاون مع زملائه الفلسطينيين في التصدى للممارسات الصهيونية والمنصرية ، باعتباره النموذج الابجبي الحقيقى المطلوب والنبي الذى يلقى الاصطفاد من كلا الجانبين في النهاية . والفيلم بذلك ، يضع التمسك بالأرض والدفاع عن الهوية من جانب الفلسطينيين ، فينفس الكفة التي يضع فيها الممارسات الفاشية للصهاينة المطرفين .. مبشرًا بنموذج ثالث يسمى إلى إزالة الحاجز النفسي القائم بين الطرفين ، وان كان ذلك النموذج يلقى مصرعه في الفيلم ، على نحو يذكرنا بالصورة المساواة للرئيس الراحل انور السادات !

ويشير الفيلم من خلال ذلك ، إلى الحاجة إلى المزيد من بذل الجهد والتضحيات من أجل التغلب على ذلك الحاجز وزرع الثقة بين الطرفين ، وهو ما يتفق تماماً مع الدعاوى الصهيونية الرسمية التي تستعيت اليوم في فرض فلسفة التطبيع عن طريق محاولة كسب تعاطف ما نسميه بالمعتدلين من كلا الطرفين .

ويتمثل الفيلم بمقارنات خبيثة حول طرق الحياة المختلفة داخل إسرائيل حيث يظهر العرب بصورة مختلفة بدنانية ، بينما تبدو الحياة داخل المزرعة الإسرائيلية على نحو نموذجي ، وحيث يسود ذلك داخل سياق الفيلم ، راجحًا إلى الفوارق الحضارية وليس كنتيجة طبيعية للاحتلال القسرى الذى يفرضه الطرف الصهيوني على

الفيلم بكل اسف ، من يتحمّس له حتى من بين القادة العرب في بلادنا ، بالرغم من خطورة الدعوة المستترة الذى يمررها الفيلم بنكاء شديد ومع التسليم على آية حال ، بتقدمه على المسئو السينمائى والتكتيكي ، وتميزه في هذا وسط الأفلام الاسرائيلية المعروفة برؤاكلها ورداءة مستوياتها الفنية بشكل عام .

يتناول « الخمسين » بشكل مباشر ، العلاقة بين العرب واليهود داخل فلسطين المحتلة . ويصور الفيلم جو الشك والتزيف وإنعدام الثقة المتبادل بين الطرفين ، ويشير إلى بعض الممارسات الحكومية الرسمية في مصادرة الأراضي العربية ، كما يعرض الفيلم لقصة الحب المستحيل التي تتشاءم وسط هذا كله ، بين شاب فلسطيني وفتاة يهودية ، ويتناول المحاذير المديدة التي تحيط بها ، ونظرة الاخ المنصبة إلى تلك العلاقة مما يدفعه إلى اللجوء للعنف وقتل الشاب الفلسطيني في النهاية بصورة وحشية عقابا له على تلويت الشرف اليهودي المزعوم . الا ان الموقف الأساسي للفيلم يمكن في وجهة النظر التي تلقى بمسؤولية بقاء واستمرار ذلك الحاجز من سوء الاتهام وإنعدام الثقة المتبادل كما يشير الفيلم على عائق المطردين من كلا الجانبين . وإذا كان الفيلم يشير على استحياء وبشكل سطحي للغاية إلى التطرف الصهيوني في مشاهد هزلية للغاية لا تتمدى قيام بعض الشباب اليهودي بالاعتداء بالضرب على مجموعة من الفلسطينيين المسلمين الذين يعيشون البطيخ بأحد الخيام ، أو قيام المشرفين على دار المسينا بالقربابين مع الشبان الفلسطينيين من ارتقادها .. الخ ، الا ان الفيلم من ناحية اخرى ، يدين أيضا ما يدعوه من مظاهر التطرف العربي

التي بناها الصحفيون والكتاب اليهود الصهيوينة المنشرون في اجهزة الاعلام البرطانية . واسفر المهرجان عن شراء التليفزيون البرطاني وبعض شركات التوزيع السينمائية لعدد من افلام المهرجان تمثيلاً لعرضها في التليفزيون ودور العرض التجارية . ويطرح هذا امامنا ضرورة التفكير الجدي في اقامة مهرجان سنوي للفيلم العربي في بريطانيا وهو امر ليس صعباً في الوقت الراهن في ظل السلطة الحالية التي تدير مجلس بلدية مدينة لندن الكبرى الذي يضم العناصر التقديمة المادوية لسياسات التمييز العنصري والتي تقف بصلبة مع حقوق الانسان وحقوق الاقليات في بريطانيا ونادي منظمة التحرير الفلسطينية ، ومن الممكن استقلال سلطات هذا المجلس وغيره من المنظمات الأخرى انطلاقاً حتى من نظرتها الحياتية الخالصة في اضعف الاحوال ، من اجل تنظيم مهرجان سنوي للسينما العربية والفلسطينية ، تحت اشراف جهة مسؤولة مثل الجامعة العربية او اية جهة أخرى تملك التقدّم بمشروع متكامل لتحقيق هذا المهرجان ورصد آثاره .

ان هذا هو افضل ما يمكننا ان نقوم به الان ، للخروج من حالة العزلة الاعلامية المزعنة التي تستسلم لها مكتفين بترديد الكلمات الجاهزة عن السيطرة الصهيونية ، دون ان نبذل محاولة جدية التصدى لها ومواجهتها ، عن طريق استقلال العلاقات الكبيرة لجاليتنا العربية في الخارج . ولا شك ان المواجهة في الخارج من خلال هذا الشكل او غيره ، تقدم كثيراً المواجهة الرائعة التي تتصدى لها منظماتنا وتجمعاتنا وأحزابنا الديمقراطية في الداخل .

الأرض العربية واصحابها الشرعيين .

ويصور الفيلم الشاب الفلسطيني في صورة بوهيمية بدائية كحيوان جنس ، وهو ما يجعله بالتالي صيداً ثميناً لارضاء رغبات الفتاة اليهودية التي تلتحق باستيتها في القرية بعد عودتها من الدراسة في تل ابيب ، وحيث يوحى الجو الحار المشبع بنبار رياح الخامس الشهير – التي يستمد الفيلم اسمه منها ، بالعديد من الايحادات الجنسية الواضحة !

ولا شك ان مشاهد الجنس بين الشاب الفلسطيني والفتاة اليهودية ، هي ما تدفع جمهور الشبان المراهقين من المشاهدين العرب بالارض المحتلة ، الى التصفيق والتهليل داخل دور العرض ، كما اشارت الى ذلك الصحافة الاسرائيلية ، فاللقاء الجنسي هنا يخلق لدى الجمهور المراهق ، نوعاً من التفوق الوهمي الزائف .. على انسانة بالطبع !

واذا كان الفيلم ، بعد كن هذا يخدم بلا شك الدعاوى الصهيونية الرسمية ويدعمها ، فقد كان طبيعياً بالتالي ان يحصل على جائزة احسن فيلم اسرائيلي عام ١٩٨٢ في المسابقة السنوية التي ينظمها المركز الاسرائيلي للسينما (وهو جهة حكومية رسمية) .. كما رشح الفيلم بعد ذاك ، لنيل جائزة احسن فيلم اجنبي في مسابقة « الاوسكار » الامريكية الصهيونية المعروفة !

* فنون المهرجان :

طول اكبر من ثلاثة اسابيع ، اثار مهرجان انفين اليهودي في لندن ، موجة عاتية من الدعاية الصحفية والاعلامية

هنري ميشو .. شاعر الفوضى الجميلة

إعداد : أحمد اسماعيل

كان يحظى «دافت» في داذا ، ويرى ان المعلم حاله داخلية منه . يعشق الاشياء ويستيق الموت ، ويكره الكتابة لأنها «تصرفه عن الحلم» . هذا عاش، هنري ميشو ، شاعر فرنسا الكبير ، الذي غاب عن الحياة تاركا أشياه «التي لم تكن» رغم باوغه الخامسة والثمانين !

شاعر أم رسام ؟

يحيى الناقد «جان ماري دو نواي»^(١) ، انه «على الرغم من هذا الانتقام المذوج - لا يمكننا نوحيد نشاطاته في مجال الكلمة ، ومجالات الشكل واللون . فحين انتهى الى الرسم ، كان ذو شهرة واسعة ككاتب ، لكن رفضه للكتابة اصطدام بعقبات كثيرة قبل ان يجد البديل» . لقد كتب ميشو «ليعتر على شيء» ، ورسم «ليعتر على شيء آخر . كان يرى جيدا . ويقول «أنت مصر على تسلق السلم .. فإذا لم تنهي الى المنشقة؟!

بين «تحويل الحياة» (رامبو) ، و«نفي العالم» (ماركس) - وقف ميشو راغبا في احتفاظه بالمسافة التي فصله عن السورياليين ووضوئائهم ، في اكتشاف أقصى حدود العالم انطلاقا من الاعماق ، وصولا الى «الكائن» - اي في اتجاه الجوهرى فيه . إذا كان يحفر في القشرة (في «الاظاهر» ليصل الى المكن في انصال جوهر العالم والكائن ما)^(٢) ، فراح طوال حياته يجرب اختراق المآفاق والجاهز والمادي وصولا الى الناحية الأخرى من العالم ، الى المساحات التي يسميها «داخلية» وغريبة . وكانه بذلك يبعد اكتشاف «الظواهر» حين يردد «تسجيل» مانفرو دون بين يديه «لأن ما بين يدينا وما هو معروف لدينا ايضا يفقد أهميته بالنسبة لمنسو»^(٣) .

* التجربة المستحلبة

عاش ميشو في غربة مطلقة عن العالم ، بل في عزلة عميقة ظهرت ملامحها الاولى منذ ينوعه . آثر الوحدة على العالم الخارجي الذي لم يلبث ان رفضه مطلقا . وحين

(١) ناقد فرنسي بجريدة المؤندة الفرنسية .

(٢) هنري ميشو . سافركلما . سام حجار . جريدة النهار .

(٣) انفجار الاعمال جريدة المؤندة . عدد ٢٦ اكتوبر ١٩٨٤

قدمه اندرية جيد في محاضرته الشهيرة « لنكتشف هنري ميشو » في ١٩٤١ وصفه وصفه « بالمنعزل » ، المنسحب من العالم . ولعل هذا التعبير هو (اللائق) . فـ« الكلام عن شاعر لم يختفه البريق الخارجي ولا المناظر ولا الانسياط اللاممة » ، بل اصيب بحالات الاصفاء الداخلي ، فراح ينصلت الى ذاته والى احلامه وهواجسه ونمزقانه الروحية (٤) .

كانت ذاته هي المتبوع الاول لاحلامه وهواجسه وشكاله وقصائده . وانطلاقاً من هذه « الذات » يبدأ ميشو رحلته لاكتشاف لغنة الجديدة وعوالمه . وشعره لا يعود الا الى نفسه محاولاً القبض على « الدوار » وعلى الخير الذي يشع في ثنايا الكلمات لذلك يتعرى ميشو من ذاته في ذاته في الشعر ، ويدخل في مدار « الجانبية الداخلية والتوتر ، دون أن يتخلى عن الفانتازيا والطلقاء» .

اكتب اليكم من بلاد مضاءة فيما مضى

اكتب اليكم في بلاد المعنف والظل .

حيـا مـنـذ سـنـوـات

حيـا عـلـى جـسـر الرـايـة المـنـكـسـة

اهـ ايـها الصـيف

اهـ ايـها الصـيف المـسـمـ

ومـذ اـغـلـب الاـوقـات النـهـار نـفـسـه

النهـار فـي الذـكـرى المـوـشـاه

هـكـذا شـعـر مـيشـو . مـزـجـ كـلـمـات وـصـراـخ وـجـرـوح وـكـوـابـيس وـاعـضـاء وـتـفـحـات ، تـنـصبـ كـلـها فـي اـطـار القـصـيدة ، وـتـرـفـعـها إـلـى مـدارـكـ الحـدـسـ الصـوـفيـ النـابـعـ فـيـ الحـسـ الجـسـدـيـ وـلـأـرـغـبـةـ . فـالـيـاتـافـيـزـيـقـيـ يـنـحـلـ فـيـ اـحـسـ وـاعـضـوـيـ . بلـ انـ اـحـسـ طـرـيقـ النـفـسـ إـلـىـ الـظـهـورـ وـمـادـتهاـ (٥) .

* الرسم .. او استقلالية الخطوط !

« .. تـفـلـفـلـ فـيـ اـعـماـقـ الرـسـمـ الصـيـنـيـ . وـكـنـتـ حـينـ اـرـاهـ ، اوـ قـدـ بلاـ رـجـمـهـ إـلـىـ عـالـمـ الـاـشـارـاتـ وـالـخـطـوـطـ » . بـهـذـهـ اـكـلـمـاتـ تـحدـثـ مـيشـوـ عـنـ مـعرضـهـ اـلـأـولـ الذـيـ اـقـيمـ فـيـ صـالـةـ عـرـضـ « بـيـرـلـوبـ » عـامـ ١٩٢٨ـ ، وـاسـتـخـدـامـ فـيـ الـجـواـشـ وـالـرـائـشـ وـالـحـبـرـ الشـيـنـيـ . فالـرـسـمـ لـدـيـ مـيشـوـ « تـفـرـيـبـ » ، وـتـقـةـ كـبـيـةـ فـيـ « الـظـلـامـ وـالـلـيلـ » .

يعـشـقـ العـتمـةـ وـالـخـلـفـيـاتـ السـوـدـاءـ . حـتـىـ اـنـهـ اـسـمـيـ رـاـدـدـ مـنـ كـتـبـهـ « الـلـيلـ بـتـحـرـكـ » . فالـلـيلـ بـالـنـسـبـةـ لـهـ عـنـدـمـاـ يـتـعـرـكـ « يـمـنـعـ الـحـيـاةـ لـكـانـاتـ يـنـذـأـةـ » !

(٤) هـنـرـيـ مـيشـوـ . عـبـدـهـ وـازـنـ . جـريـدةـ النـهـارـ .

(٥) جـلـبيـ لـاسـوـ . نـاقـدـ بـجـريـدةـ الـمـونـدـ .

يقول جلبير لاسو⁽¹⁾ - عندما يسم ميشو فانه « يعقد مصاورة مع الليل والفراغ ». فهو بولع بالتفريغ الذى لم يتوقف عند اسلوب واحد - بلأخذ عدة طرائق مبتكرة اهمها « استقلالية الخطوط على السطح ». انه لا يريد لهذه الخطوط ان يخضع بعضها لبعض - ولا يحب لها ان « تذعن » لرغبة في بضاهة الواقع وخراطيه . يقول ميشو « الحظ يجب ان يبقى اعمريا . يحتفظ بالمسافرات . لا يرى المادة . لا يعرف الاذعان . غير سائد . غير ملائم . غير مرتبط ». ولعل هذا الاحتراء لاستقلالية الخط ، هو الذى اكتسبه تلك « الممارسة الفوضوية » المبتوجة ! انها ممارسة ليست ماهرة او غير ماهرة ، ولا تبحث عن الاعجاب او الاستثناء . لكنها ترفض اراده البناء والتشيد . فميشو عدو لكل انواع الارتفاع !! ليس من ناحية الاصرار على عصيان القواعد ، ولكن فقط .. وببساطة لانه يترك يده لترسم دون التفك عن الاكتثار ومضاعفة الاشارات . ومن ثم وقع ميشو في مصددة الانماز والهلوسة . فهو يريد ان يرسم فقط . دون املاء او « قبود اصطناعية ». يريد ان يلبس المطلق « المتكامل والمتامن » الذى يحقق اتحاده بدورة الزمز الكاملة ، وتناده الى الداخل الكوني . ولكن نتيجة البحث جاءت محذنة .. فقد تحوات المراهنة الى غواية . وراح كائناته الغريبة تطل من راسه - تحت اذانلة المخد - « ممسوحة .. مفتكرة .. متخبطة في ظلمة الكون ». ولكن هل يحق لنا ان نتفقى « هليان » ميشو على هذا النحو العقلى البارد والمعادى ؟ ان فن ميشو « تعبر متوهش وشفاف وساحر وملئ بالايقاعات والرغبات الفاضحة . هو شيء من السحر المختلط بالاندراء . ينطلق من حالات التدبیر الى حالات البناء الداخلى ، فتخلق اطراها وانشكالها ورسومها وابجاءاتها . هونن يذكرنا دوما بويلم بلاك الذى ما ان تنفذ نصوصه تحت الجلد .. « حتى ينتشر الوباء » .

اقرأ لهملاه

في العدد القادم والأعداد التالية

محمود أمين العالم
د. جابر عصافور
د. السعيد بحوى
حسين مرود
د. شريف حنطة

د. لطيفة الزيارات
د. عبد المحسن طه بدر
د. رضوى عاشور
عبد الحميد ابراهيم
فاروق عبد القادر

حوار مع الدكتور جابر عصفور

أنا لست طرفا في مشكلات الغرب النقدية

ولكنني طرف في مشكلات واقعى

.. قضيتي هي الالتباس بالمجتمع

من الضرورة إلى الحرية

اجرته : عبلة الرويني

رغم انتهائه اليساري المعلن الا انه لا يهوى نسف الفلك ولا يقوى على اكتساح رقعة الشطرنج .. انه مفرم دائما بجدلية الصراع المستمر بل ومفرم ايضا بتلميس النظرة المعقولة للأشياء .

لكن ابرز سماته كناقد هي قدرته على احداث (الدهشة) وطرح السؤال الجديد .. قد يحمل في ثناياه انها غريبا .. وقد لا يجib احيانا على معظم الاسئلة لكنه يظل دائما قادر على خلق السؤال الطموح .

انه الناقد الدكتور جابر عصفور استاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة والمعلم حاليا الى جامعات الكويت .

* كيف يبدأ التساؤل عندك ؟

: اظن ان كل حركة ابداعية قائمة على نوع من السؤال الجديد بشرط ان يكون جديدا في مكوناته ، جديدا في طموحاته .. ويدعى ان اي سؤال جديد لا يمكن ان ينطلق الا بنوع من الاحساس بالدهشة .. وكما ان الدهشة هي :العلامة الاولى على عين الفنان ، العلامة التي تجعله يرى العالم رؤية بكر .. فالدهشة هي العلامة الاولى على وجود الناقد الاصيل لأنها هي التي تجعله يرى :الأعمال الابداعية كما لو كان يراها لأول مرة وحتى بطريقة تجعل القارئ لهذه الاعمال

كأنه يراها لأول مرة .. فبدون الدهشة باعتبارها (العله) وبدون المسؤول الذي تشير الدهشة باعتباره (المطلول) لا يمكن أن يوجد ابداع وبالتالي لا يمكن أن يوجد نقد ولا يمكن أن توجد ثقافة بل وأكاد أقول ولا يمكن أن توجد حضارة .

* الى اي مدى حققت طرح السؤال في كتابك ؟ *

: ان كل ما احاول عمله حتى الان هو اكتشاف منهج .. فالمشكل انتا في النقد مستهلكون اكثر منا منتجين ، نأخذ نظريات عادة هي نظريات غربية ونستهلكها ولهذا كان السؤال الذي طرحته على نفسى بشكل جاد جداً : كيف يمكن ان تكون منتجين للنظرية النقدية ؟

وكان لابد لي من طرح مجموعة من الاستئلة في كتابي . فاكتتب الاول (الصورة الفنية) عبارة عن طرح سؤال واسع على التراث النجدى كله باعتباره تراثنا لاستكشاف مجموعة من الاجابات تؤسس موقف نجدى معاصر .. واستمر هذا في كتابى الثانى (مفهوم الشعر) لكن بدلاً من ان يكون السؤال الاول متصلًا بالجوانب الخيالية من العملية الابداعية أصبح السؤال اشمل من مفهوم الشعر .. اما كتاب (المرايا التجاورة) او دراسة طه حسين .. فقد كان السؤال فيه مطروحا على التراث القريب .. فإذا كان الامدى وعبد التاهر (تراث قديم) فطه حسين (تراث قريب) ..

اننى احاول دائمًا البحث عن صيغة نقدية استطيع ان اقول بها في النهاية انها تنسب الى ذاتى منتجها بشكل او باخر ولا استهلك فيها مفهوم نجدى ليس من صنعى .

* لكنك ذكرت في مقدمة كتاب « المرايا التجاورة » انك حققت التجاوز حتى على طه حسين ووصلت الى اجلية القسّلول ..

* هل يعني ذلك وصولك للصيغة النقدية الخالصة ؟ *

: استطيع القول واثنا مطمئن نسبيا – فلا يوجد اطمئنان كامل – انه صار عندي احساس بأن هناك منهج ما اتعامل معه .. منهج يعتمد على تحليل موضوعى للعمل الابداعى واكتشاف دلائله مع الالتحام المستمر على البعد الاجتماعى لهذه الدلالة لكن بطرق اكثر تعقيدا مما اعتدنا عليه .

* ملامح هذا المنهج الى اى مدى جذورها غربية ؟ *

: في تقديرى أن ملامع هذا النهج ليست غريبة بمعنى اننا لا نستطيع ان ننسبها الى ناقد محدد .. يعنىانا لا يمكن ان اكون بنىوى على طريقة (بارت) او بنىوى على طريقة (جولمان) او حتى ناقد ماركسي على طريقة (لوكاتش) لكن مؤكد ان هناك تأثيرات .. وبنفس الوقت لا استطيع ان اقول عن نفسى انى ناقد تراثى على طريقة (عبد القاهر الجرجانى) لكن ما استطيع ان اطرحه ان الممارسة النقدية التي اقوم بها هي نوع من الوصل المستمر بين مجموعة من الاطراف تبدأ من واقع ادبى متعين تحاول ان تقوم بعملية جدل مع هذا الواقع الادبى وفي الوقت نفسه تحاول ان تقوم بعملية جدل مع تراثها النقدى ومع تراث الآخر على الضفة الأخرى للبحر المتوسط او الاطلنطى .. لكن نقطة البدء هو الواقع الادبى المتعين ومشكلاته .. وبهذا الشكل لا استطيع القول بأن هذا النوع من النقد ممارسة غريبة او ممارسة تراثية وإنما هو ممارسة لناقد عربى يعنى مشكلات عالمه العربى بما يموج به هذا العالم من تأثيرات ومشكلات ويحاول في الوقت نفسه ان ينبع صياغة خامضة به .

* الغرب هل هو حضارة أم ايدلوجية أم امبريالية .. وهل يمكن الفصل بين القالب والمضمون وانت تعامل مع الثقافة الغربية؟

ليس هناك غرب واحد .. الغرب كلمة نستخدمها أحياناً وهي تنطوي على عمومية شديدة جداً .. هناك الغرب الرأسمالي التقليدي وهناك الغرب الاشتراكي الشيوعي وهناك الغرب الذي يسمى بالاشتراكية الديمقراطي .. فليس هناك الغرب المسمى هذا لكن هذا الغرب المتعدد المتتنوع هو بذات الوقت مجموعة من الابilogيات المتعددة المتتصارعة وفي نفس الوقت هو مجموعة من الناهج النقدي المتعددة المتتصارعة ونحن بالضرورة طرف يتلقى معطيات هذا الغرب .. لكن هناك فرق بين التقى (السابق) الذي يأخذ نون نقد والتلقى (الفاعل) الذي يصبح عملية انتاج وبيانات عملية تقويم فهو يختار من هذا الغرب ويتمثل معلماته النقديه ويتخذ موقفاً عقلياً صارماً ازاء هذه المعطيات ثم يصوغ من هذا كله مجموعة من العناصر التي تعينه على مواجهة مشكلاته هو .. بعبارة أسطر أنا لست طرفاً في مشكلات الغرب النقديه

لكن أنا طرف في مشكلات هذا الواقع .. وصلتى بمشكلات الفرب
النقديّة تباداً من مشكلتي أنا ... حيث لا الـخذ الا ما يفيضني ابتداءاً
وما يتلخص معى أصلًا ..

* ربما يقودنا هذا إلى مشكلة وافدة مثل مشكلة العدائة ..

: بعض النقاد وبعض المبدعين عندما يتحدون عن (العدائة)
يكون في ذهنهـم كـلـمة (موـدرـنـزم) أو (ما بـعـدـ الموـدرـنـزم)
وأنا أظن أن هـؤـلـاء يـخـطـئـون خـطـاـشـيـنـاـ لـسـبـبـ
بـالـغـ الـبـسـاطـةـ لـأـنـهـمـ لـمـ يـقـيمـونـ عـلـيـةـ جـدـلـ مـسـتـمرـ
معـ وـاقـعـهـ .. فـنـحنـ لـدـيـنـاـ حـدـائـةـ لـكـنـهاـ لـيـسـتـ «ـ المـوـدرـنـزمـ »ـ الـفـرـيـقـةـ
وـأـنـماـ حـدـائـةـ مـتـمـيـزـ نـاتـجـةـ مـنـ جـدـلـ مـعـقـدـ مـعـ وـاقـعـ تـارـيـخـ مـحـدـدـ
لـهـ صـفـاتـ وـسـمـاتـهـ الـتـىـ تـنـتـجـ حـدـائـةـ بـالـفـعـلـ هـىـ حـدـائـةـ مـتـمـيـزـ عـنـ غـيرـهـاـ
مـنـ الـحـدـائـاتـ إـذـاـ لـمـ نـدـرـكـ خـصـوصـيـةـ الـظـاهـرـةـ قـمـنـاـ بـعـمـلـيـةـ تـزـيفـ
لـوـاقـعـنـاـ مـنـ نـاحـيـةـ وـعـلـيـةـ تـزـيفـ لـوـعـيـنـاـ بـهـذـاـ الـوـاقـعـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ
.. .. أـنـىـ أـصـرـ عـلـىـ أـنـ يـكـونـ لـدـيـنـاـ خـصـوصـيـةـ لـلـمـفـهـومـ ..

* في ظل تلقـى سـالـبـ اوـ مـوجـبـ للـثـقـافـةـ الـفـرـيـقـةـ وـفـيـ ظـلـ تـنـوعـ اـيـدـلـوـجـىـ
غـرـبـىـ فـىـ عـالـمـاـ الـعـرـبـىـ .. لـأـىـ حدـ يـمـكـنـ تـحـقـيقـ خـصـوصـيـةـ
الـتـجـرـيـةـ لـأـىـ حدـ يـمـكـنـ تـحـقـيقـ نـوـعـ مـنـ التـحـمـورـ حـولـ
ثـقـافـةـ عـرـبـيـةـ وـاحـدـةـ إـمـاـ هـذـاـ مـطـلـبـ مـسـتـحـيلـ ؟

- : هناك قوى متصارعة في العالم العربي والنقد في آخر الأمر
ينتمون إلى هذه القوى المتصارعة بشكل أو باخر وعلى حسب
موقفهم من الواقع الاجتماعي يأخذون من التراث شكلاء دون غيره أو يأخذون
من الغرب شكلاء دون غيره .. ولهذا السبب نجد ناقداً يتبنى انكاراً
النقد الجديد في أمريكا المرتبط بتصور سياسي معين بينما ناقد آخر يأخذ
نظريّة « الانعكاس » المرتبطة بتصور سياسي مضاد .. فنتفق مبدئياً
على أن تصارع مجموعة من الأيدلوجيات في العالم العربي يؤدي إلى
تصارع مجموعة من المفاهيم: النقديّة وإن هذا التصارع يؤدي بالذات
إلى الاختيار سواء من التراث أو من الغرب بما يتفق مع مفاهيمهم
الأيدلوجية وفي تعبيري إن هذا أمر طبيعي فلا نستطيع أن نحجر على ناقد
فيما يتصل بتوجهه الأيدلوجي لكن ما ينبغي أن يوضع في الاعتبار
باستمرار هو الناتج أي مدى ما يترتب على ممارسة هذا الناقد في الواقع
الأدبي .. فإذا كان الفاتح يرى الواقع الأدبي ويدفعه إلى مزيد
من العميق ومزيد من الفنى ومزيد من الأسئلة ومزيد من
الاستمرار في هذا الناتج فإن ذلك يحدد قيمة الممارسة النقديّة ..

وفي ضوء هذا يديري ان اكون منحازاً الى مجموعة من الممارسات النقدية ومضياد الى مجموعة اخرى من الممارسات النقدية لكن في نفس الوقت مؤمن بان حركة الواقع هي التي تحسم الامر وتؤدي الى سيادة ممارسة نقدية دون غيرها لكن بذات الوقت انا اتصور ان الصوت الواحد هو باستمرار صوت فقير وان الاصوات المتعددة علامة غنى وان الادب اهم شيء فيه هو حرية الابداع وحرية التجريب ولهذا السبب لا اتصور انه في يوم من الايام سوف تتحقق سيادة نظرية نقدية سيادة سلطوية وحتى اذا حدث ذلك سيكون الامر كارثة .

* معنى ذلك ضد التمودر التفافي العربي ؟

: بالتأكيد .. لكن حتى يتضح كلامي .. او القول بأنه لا توجد نظرية نقدية تفرض من سلطة مهما تكون هذه السلطة لكن بذات الوقت قد توجد مرحلة من المراحل يكون للأمة توجهها عاماً موجباً .. هذا التوجه العام يفرض نوعاً من الضرورة نوعاً من الانتشار نوعاً من القوة على نظرية نقدية دون غيرها تناسب اللحظة التاريخية لهذا التوجه .

* عندك يصبح للتجربة خصوصيتها ؟

: ليس فقط خصوصيتها وانما حتى انتشار النظرية يصبح مرتبطاً بحركة الواقع نفسه المم دائماً الا تفرض النظرية من أعلى والا توضع قواعد موقعة .

* هل غياب الخصوصية النقدية راجع أساساً الى عدم استناد القواد الى اصول واسس الصراع الحقيقي في مجتمعنا العربي ؟

: غياب الخصوصية النقدية في العالم العربي مسألة شائكة جداً لأن هناك مجموعة من الممارسات النقدية في تصورى تقدم هذه الخصوصية .. زبماً صوتها خافت جداً وضئيل وليس هو السيد وليس هو العالى النبرة لكتها موجودة وتقدم انتاجاً ملحوظاً .

* مثل ممارسات من ؟

: لا داعى لتحديد أسماء فالأسماء دائماً مشكلة لكن هناك مجموعة من القواد موزعين على العالم العربي فعلاً افلحوا في تقديم ممارسات نقدية تتطوى على خصوصية واضحة ، لكن هذا الوضوح

نسبة لأن هذه الخصوصية لم تبرز بعد إلى درجة الاتكال ولم تصل بعد إلى مرحلة التأسيس رغم وجودها .

اما اذا اخذنا الصورة من جانبها السالب فقد نقول ان النقد العربي في اخر الامر هو نقد تابع للنقد الغربي وانه يتغير بتغير النقد الغربي .. يعنى مثلاً البنية كانت موضة او حركة في فترة من الفترات ما ان انتهت في اوربا حتى بدأنا نحن في ان نطبقها وكانتها أصبحت موضة .. البنية الآن ملته واصبح هناك نقد يسمى بنقد (اللابناء) او (المهدم) واكاد اتصور ان بعض القادة سيلهثون وراء هذه الموضة الجديدة لكن في آخر الامر النقاد الذين يجرون وراء هذه النظريات نقاد غير مؤثرين يبهرن العين لأول وهلة ، يخدعون لفترة لكن في آخر الامر يظل نقادهم غير مؤثر وغير مؤسس .

* تکاد تدين نفسك لأنك ساهمت في تقديم البنية في القاهرة وبقدر من الانبهار ؟

: أنا اعترف بأنني اسهمت في تقديم البنية واعترف ايضاً انني لو اتيح لي فرصة تقديم ما بعد البنية سأقدم ما بعد البنية لكنني اعترض على ان يكون تقديمي للنظرية (انبهاراً) فالقصد بالتقديم كما مارسته هو ان يشعر المثقف العربي انه يعي التيارات الفاعلة في عصره .. والبنية وغير البنية هي جزء من التيارات الفاعلة في هذا العصر .. وهي جزء من خطاب هذا العصر .. ولكنني يكون المثقف العربي فاعلاً بالمعنى الحقيقي للفاعلية فلا بد ان يرتفع الى مصاف لغة العصر حتى يتذبذب منها موقفنا .. انتي لم اقدم انبهاراً في مقالاتي بل على العكس الحسى النقدي فيها واضح على التارىء بل واطالبه ان يشتراك معى في التساؤل والمناقشة ويشتراك معى ايضاً في النقد بمعناه الفلسفى .

* وهل العقل العربي يتحمل هذا الخطاب العصرى ؟

: لو اعتبرنا هذه النظريات متقدمة على العقل العربي مكانتنا خلماً بأننا لسنا جديرين بالحياة في هذا العصر .. لكن العقل العربي جدير بن تقدم له البنية وما هو اصعب من البنية لكن المشكلة ان الثافة المصرية ظلت طوال فترة طويلة نتيجة لظروف سياسية معروفة ثبتت نوع من الثقافة الرجعية المتهاافتة تم خلالها استلاط مخ الانسان العربي واعادته الى فترات ضحالة وانحدار .. وعندما صدرت مجلة مثل (نصوص) وقدمت هذه التيات النقدية الجديدة بدا الامر بمثابة صدمة حادة الامر

الذى لم يكن يمكن ان يبدو لوكان مسار الثقافة في مصر مستمراً بشكٍ طبيعي ..
ان عنف الصدمة علامة صحة لانه على الاقل بدا تنسائى تتسائل حول قيمة
مناهجها النقدية بل اظن ان كثيرين بدوا في تغير مناهجهم النقدية ..
الاصلاء بدوا التغير لا لتقليل البنية وانما لكى يقيموا حوار جدى خصب
مع البنوية وغيرها ...

في تصورى ليس هناك نظرية متقدمة او متعلالية عن العفن العربى
وانما سنظل متخلفين ما دمنا مقتنعين بتأخرنا .. سنتقدم عندما نطرح
السؤال عن تخلفنا ونبدا في محاورة العالم المتقدم .

* يرى البعض ان هذا الانشغال الصعب بتلك النظريات النقدية
الواحدة يشكل نوعا من الترف العقلى في ظل غياب الحل الاقتصادي
او قصوره على مستوى واقع الفرد العادى ؟

: الناقد في اخر الأمر له موقف سياسى وان الناقد انسان مثقف
يسعى بوسائله الخاصة لتطوير مجتمعه ونقله من مستوى (الضرورة)
الى مستوى (الحرية) والناقد هنا يتفق مع رجل السياسة ويتفق مع عالم
الاقتصاد .. فاذا قصر الاقتصادي في تطوير نظريته الاقتصادية وفي
تعزيز جدل هذه النظريات اظن انه يتخلى عن انتمائه السياسي في الوقت
نفسه اذا قصر الناقد في تطوير وتعزيز نظرياته النقدية في جدلها مع واقعه
اظن انه قصر في انتمائه السياسي ، فلا يوجد فاصل بين الاثنين فالمرور
ان يتحرك الفكر مع الواقع حركة متحدة .

* ما هو انتمائكم السياسي الذى تنطلق منه كناقد ؟

: انا اشرت له عندما تكلمت عن النقلة من مستوى (الضرورة) الى
مستوى (الحرية) وبهذا الشكل فانا مصنف مع اليسار ..

* موقفكم بالضبط من اليسار ؟

: في هذه الحالة اعرض على توجيه السؤال فالافضل ان يطرح على
كتاباتى .. ماذا تتبئ وما هو الموقف الذى يستشف منها ..

* عذراً ما يصل العلم الاسرائيلي الى موقع الثقافة المصرية هل تشعر
بسقوط ثقافتنا ؟

: اسمح لي ان اعرض على السؤال .. فانا على الاقل لدى
نكرة ما عن الثقاقة الاسرائيلية كثافة عادية ولهاذا لا اخشى

منافسة الثقافة الاسرائيلية للثقافة العربية بل على العكس اذا جاز لاحـد ان يخـشى فالاسـرائيليون هـم الذين يخـشون على ثقافتهم وليسـنـا .

* انا لا اتكلم في الخشـيـة او المـنـافـسـة ولكنـي اتكلم في قضـيـة المسـاحـة بالـتوـاجـد او التـطـبـيـع وـالـتعـاـيشـ الثقـافـيـ *

: هناك صراع عـربـيـ اـسـرـائـيلـيـ مستـمرـ .. وـانـ يـقـومـ حـاكـمـ بـعـقدـ مـعـاهـدـةـ سـلـامـ هـذـهـ مـسـالـةـ تـخـصـهـ اـمـاـ الصـرـاعـ فـسيـظـلـ قـائـمـاـ عـلـىـ اـمـسـتـوىـ الـحـضـارـىـ وـالـمـسـتـوىـ الثـقـافـىـ ، وـانـ خـفتـ اوـ تـضـائـلـ هـذـاـ الصـرـاعـ عـلـىـ اـمـسـتـوىـ الـعـسـكـرـىـ فـهـذـاـ لـاـ يـعـنـىـ تـوقـفـ الصـرـاعـ طـالـماـ انـ بـقـيـةـ اـشـكـالـ الصـرـاعـ مـسـتـمرـةـ .. عـلـىـ الـاـقـلـ هـذـهـ نـظـرـةـ (ـ مـعـقـولـةـ)ـ لـلـأـشـيـاءـ .

* ومـاـ عنـ (ـ النـظـرـةـ المـعـقـولـةـ)ـ لـثـقـافـةـ القـاهـرـةـ حـالـيـاـ ?

: هذا سـؤـالـ صـعـبـ وـقـدـ يـسـاعـدـنـيـ فـيـ الـاجـابـةـ عـلـىـ اـيـ تـاـهـرـةـ ؟ـ لـانـ مـنـ الـواـضـعـ اـنـ هـذـاـ اـكـثـرـ مـنـ تـاـهـرـةـ ..ـ هـنـاكـ القـاهـرـةـ الـنـىـ تـنـطـقـهـاـ اـمـوـسـسـاتـ الرـسـمـيـةـ اـيـ (ـ قـاهـرـةـ الـدـوـلـةـ)ـ ..ـ وـهـنـاكـ القـاهـرـةـ الـنـىـ تـنـطـقـهـاـ اـحـزـابـ الـمـعـارـضـةـ وـهـنـاكـ تـاـهـرـاتـ اـخـرىـ عـدـيدـةـ ..

انـ مـنـ يـنـظـرـ إـلـىـ الشـكـلـ الرـسـمـيـ لـثـقـافـةـ القـاهـرـةـ مـمـكـنـ انـ يـتـهمـ بـالـتـهـانـتـ لـكـنـ هـذـاـ النـاظـرـ اـيـضاـ مـتـهـانـتـ لـانـ هـنـاكـ الـاـوـجـهـ الـاـخـرـىـ مـنـ ثـقـافـةـ الـمـصـرـيـةـ الـتـىـ تـؤـكـدـ وجـودـهـ وـتـنـرـضـهـ خـارـجـ مـؤـسـسـاتـ الـدـوـلـةـ وـأـظـنـ هـذـهـ لـاـ تـتـهمـ بـالـتـهـانـتـ بلـ عـلـىـ عـكـسـ اـنـ لـهـاـ اـهـمـيـتـهاـ وـمـوـقـعـهـاـ مـنـ التـأـثـيرـ ..ـ لـكـنـ المـشـكـلـ اـنـ ثـقـافـةـ القـاهـرـةـ الـحـقـيقـيـةـ ثـقـافـةـ مـهـاجـرـةـ حـتـىـ وـهـىـ مـقـيمـةـ فـيـ القـاهـرـةـ يـعـنـىـ مـقـيـنـاـ وـكـاتـبـاـ اـمـاـ مـغـتـرـيـوـنـ فـيـ الـمـكـانـ اوـ مـغـتـرـيـوـنـ فـيـ الـكـتـابـةـ ..ـ وـمـازـالـتـ اـصـوـاتـهـمـ لـاـ تـجـدـ الـقـنـوـاتـ السـلـيـمـةـ الصـحـيـحةـ ..ـ وـلـاـ تـجـدـ دـورـ النـشـرـ الـتـىـ تـقـدـمـ اـنـتـاجـهـمـ بـالـشـكـلـ الـلـائـقـ ..ـ لـكـهـمـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ ذـلـكـ مـؤـثـرـيـنـ وـمـاـ زـالـوـ يـعـلـمـوـنـ النـاسـ .

استقلال المرأة في الإسلام

تأليف : الغزالى حرب

عرض : السيد زرد

وان الخبرة الواقعية مائلة فيما يبسطه من آراء .

استثناء وجه الحقيقة في فضيحة المرأة ، ذلك هم

« الغزالى حرب » . مرجعه الأول هو القرآن الكريم لا كتب الفقه والأنوار ، ووسيلته هي البحث الموضوعي لا « خطب المنابر وسیوفها الخشبية وتهاویلها الوعظية » بعيداً عن كل ما نسبه المترمرون للإسلام الخالص الأصيل .

بل انه في حميته واعتداده بصواب موقفه ، لا يخرج من مهاجمة بعض ثوابي الأسماء الطنانة في تراثنا القديم والحديث ، كابن حميد الغزالى وعباس محمود العقاد ثوابي النظرة المتخلفة تجاه المرأة . ملقد افرد للرد على كتاب « المرأة في القرآن » للعقاد صفحات عدة لدحض ما جاء به من دعاوى تحط من شأن المرأة ، اذا عقب عليه فصلاً فصلاً بأسباب ، الامر الذي يأخذ عليه ، لانه مر على صدور كتاب العقاد اكثر من ربع قرن وقل الى حد كبير

كواحد من الكتاب المسلمين المؤمنين بعظمته الإسلام والمقدرين لقيمة الإنسان والعقل البشري .

« باسم الله جل جلاله ثم باسم التطور نجل جماله » هكذا يستفتح الغزالى حرب مؤلفه ، محدداً منطلقاته الفكرية دون مواربة او خشية ، ثم ينقل عن قاسم أمين احدى عباراته ، كانه يشير - بوعي عام - الى كونه امتداداً لنك المحاولات العديدة والعنيفة للانتصار للمرأة ، انتصار للإسلام الحق الذي يرى في المرأة نذى للرجل وشريكه في رحلة الحياة .

والمؤلف يجتاز في كتابه الى اشراك القارئ فيما يعرض له فنراه يستحضر المثلق ويختاره مباشرة فينكسر الجسد .. وينجع في اقامة آصرة حميمة بينه وبين قارئه منذ الاسطر الأولى ، اذ يهدى كتابه الى زوجه وبنته ، فيستشعر القارئ - على الفور - ان الكاتب ليس غريباً عن « قضية المرأة » التي يتناولها بالبحث ،

تشير الاحصاءات الى ان الكتب الدينية تمثل اكبر من خمس ما صدر من كتب في مصر خلال السنوات القليلة الماضية .

والواقع ان ذلك يأتي متوافقاً تماماً مع موجة « الاسلامية » التي اجتاحت مصر والبلدان العربية في السنوات الأخيرة .

والملاحظ على اغلب ما يصدر من كتابات انها تأتي في احابين كثيرة ك مجرد استجابة لاحتياجات سوق النشر ، او مسايرة آلية لنيلار قائم ومنتم . كذا يتلاحظ انحصر معظم الكتابات في اطار المقول عن الفقهاء القدماء شرحاً وتفسيراً واعادة

عرض ، دونها وجود محاولة حقيقة « للاجتهد » واعمال الرأي استناداً للحصول الاولى . ويأتي الكتاب الذي نعرض له « استقلال المرأة في الإسلام » ايفان الى قائمة المحاولات المخلصة والشجاعة لتبیان الوجه والشجاعة لتبیان الوجه الحقيقي والمشرق للإسلام في واحدة من اهم القضايا .. ويز مؤلفه « الغزالى حرب »

ان الاسلام الاصيل يعطي المرأة الحق في العمل والحق في تولي المناصب العامة .. ولن يست الدعوة للفصل بين الجنسين سوى نساج خيال مريض ، ولا تؤدي في النهاية سوى الى ايجاد مجتمعات اثنية بالسجون والمستشفيات والقبور !

انه الكتاب الاول للعرب الجليل الفزالي حرب ، برغم معاناته الكثيرة لاكثر من ثلاثة عاما .. كتاب يستحق الدراسة به وباصحه الذي اكد مرارا عبر صفحات كتابه على ان التطور هو سنة الحياة ، وانه مستحيل عودة عقارب الساعة الى الوراء .

من مرونة الفقه الاسلامي وواقعيته المستنيرة ، انه اعتبر تعدد الزوجات خاصما للظروف الاجتماعية والاقتصادية والصحية التي تحبط بالفرد والاسرة والمجتمع ، واعتبره تارقبياً ونارة مكروها ونارة حراما .

كما يرى في الحجاب صورة من صور النظرة المختلفة للمرأة ، وينهى الصلة بين الدين والحجاب .. ويسرخ سخرية مريحة من الازهريين المترمدين ، رغم ازهريته « بل ربما شجعه ذلك عليها ، ويأخذ عليهم استبسالهم وشجاعتهم البالغة في مواجهة المرأة ضد « الفتنة المزعومة » دون ان يجرئوا على الوقوف ضد الظلم .

تداوله ونشرت الاشارة اليه ، في حين انه ظهر في الاونة الاخيرة ركام من التعب الى تعدد الزوجات اضعاف ما وقع فيه العقاد وتساهلاً — بحق — عناء الرد والصد .

ان تعالي الرجل على المرأة باسم الاسلام لهم اعجبية الاعجب ، والفالى حرب في دفاعه عن المرأة يمفي في تقدير مزاعم المنجسين لشانها نفيون ان القول باسبقية خلق آدم لخلق حواء هو من الاسرائيليات التي لا يسندها دليل واحد صحيح ، بل انه — استنادا الى نص القرآن الكريم — ينفي عن حواء تهمة غواية آدم والتسبب في اخراجه من الجنة. ويدعو المؤلف عند تعرضه لمسألة تعدد الزوجات الى ان

في العدد القادم :

الشاعراء : محمد سليمان

احمد طه

محمد بدوى

يردون على مقابل :

شاعراء السبعينيات

ما لهم وما عليهم

الدكتور : حامد ابو احمد

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : أحمد الخميسي

فن للفن :

الفن للفن ، او الفن الحالى ، مصطاج يطلق على مجموعة من المفاهيم والرؤى الجمالية ، تشتت وتلتقي عند ملجم خارجى يوحى ببنها : التأكيد على قيمة الابداع الفنى في حد ذاته ، واستقلالية الفن ، وانكار دوره في معرفة واستكشاف الواقع ، او تفسيره ، او اتخاذ موقف منه . ذلك ان الفن لا يمكن ان يكون وسيلة لشيء ، الفن هدف ذاته .. الفن للفن .

ان ادراك هذه القضية ، واتخاذ موقف منها ، غير ممكن بمغزل عن الظرف المحدة التي تباق على ارضها دعوة « الفن للفن » ، ذلك ان هذه الدعوة تجلی باشكال متباينة ، وبطرق مختلفة ، بقدر ما تختلف الظروف الاجتماعية والمصادر الفكرية التي تغذيها وتدفعها للبروز . بل ان الدليلة الموضوعية لذلك الدعوة تختلف هي الأخرى .

كتب تشينيتشيفسكي⁽¹⁾ بهذا الصدد : « الفن للفن .. هذه الفكرة صارت غريبة في زماننا غرابة « الثروة للثروة » او « العلم للعلم » .. ولكنها : « كانت ذات مغزى حينذاك ، حين كان من الضروري للفنان أن يؤكد أنه ليس مازما ... بتزيف الواقع خدمة لشکال الاضطهاد ». انـ ، فـانـ هذه الدعـوة قد تـبـرـزـ في ظـرـوفـ مـحـدـدةـ ، لـتـشـكـلـ نـوـعاـ مـنـ الـحـمـاـيـةـ ، يـلـجـاـ اليـهاـ الـأـدـبـ ، فـيـ مـواـجـهـةـ الـتـوـىـ الـمـادـيـةـ الـتـىـ تـهـدـدـ خـواـصـ الـأـدـبـ الـجـمـالـيـةـ ، وـدـورـهـ المـذـيزـ فـيـ اـدـرـاكـ الـوـاقـعـ . كـمـاـ قـدـ تـشـاـ كـرـدـ فعلـ عـلـىـ تـطـرـفـ بعضـ الـإـنـجـامـاتـ الـأـدـبـيـةـ فـيـ اـتـجـاهـ «ـ النـظـرـةـ التـفـعـيـةـ لـلـأـدـبـ »ـ ، اوـ كـرـدـ فعلـ عـلـىـ مـدـاـولـاتـ الـسـلـطـةـ ، اوـ الـذـهـبـ الـإـقـبـاعـيـ ، الرـامـيـةـ لـخـضـاعـ الـأـدـبـ لـهـاـ . وـعـلـىـ أـيـةـ حـالـ ،

⁽¹⁾ تشينيتشيفسكي : ١٨٢٨ - ١٨٨٩ كاتب وناقد نورى ديمتراطى ، منشور علم الجمال ونظرية الأدب وال النقد التقديمى .

فإن تلك الدعوة ، مهما اختلفت ظروفها المحددة ، لا تنشأ إلا في تربة التناقض بين الفنان والمجتمع ، ولا يتأكد ويتبلور بطل الفنانين إلى «الفن الخالص» إلا في تربة التناقض المليوس منه (أى من امكانية تجاوزه) بين الفنان والبيئة الاجتماعية المحيطة به . الأمر الذي يقود الفنان إلى محاولة خلق عالم خاص ، يقسم بالجمال ، خلائلاً لواقع الحال ، ويجد الفنان نفسه متذمراً إلى المبادئ في قدرة الفن ، ومتذكر جهوده كلها وتتصب في المعايير بالشكل ، والاغراق في «الجمالية» .

في مقالته «الفن والحياة الاجتماعية» يسنعرض بياخانوف كيف مدح نيوفيل جوبيه رائد «البارناسيين»⁽¹⁾ الشاعر المعروف بودليه ، لأن بودليه : «داعٍ عن استقلال الفن استقلالاً تاماً ، ولم يجعل للشعر أي هدف إلا الشعر ذاته ، واثارة الاحساس الجميل في نفس القارئ» ، بمعنى الكلمة المطلق » .. ولكن بمجرد أن تجمعت في سماء فرنسا سحب الشورة (فبراير ١٨٤٨) ، حتى أقدم عدد كبير جداً من الفنانين الفرنسيين انتصاراً نظرية «الفن للفن» على استنكار هذه النظرية ، والتبرؤ منها . بل ان بودليه نفسه اعلن : «نظرية الفن ، ليست الا نظرية صيامية» ، كما اعلن ان الفن لابد وأن يخدم الأهداف الاجتماعية .

لقد انبعثت خطوات الحركة الثورية المزاج النوري عند أولئك الفنانين ، واتارت لهؤلئهم لخوض الممارك ، وبدت التناقض الذي كان قائماً بينهم وبين مجتمع لا يقدس الا «النظمنة النقدية من الخمسة فرنكات» ، وفي مدير الحركة الشعبية ، ادرك بودليه ان الفن «لابد ان يخدم اهدافاً اجتماعية» ..

لكن انتصار الثورة المضادة ، هو الذي اعاد - نهاية - بودليه الى نظرية الفن «الصيامية» ذلك ان انتصار الرجعية قد كرس «تناقض مليوس منه» بين الفنان والبيئة المحيطة به .

ومن الممكن رصد شواهد كثيرة على سعي بعض الفنانين إلى «الفن الخالص» ، شواهد تعود إلى حضارات الشرق القديمة ، والحضارة اليونانية والرومانية ، منها على سبيل المثال القصائد المقدونية - نسبة للاسكندر اليقوني - التي ظهرت في المترون الأخيرة من الحضارة الرومانية . وسنجد مثل تلك الشواهد أيضاً في أوواخر عصر النهضة ، ممثلة في الاتجاه الفني المعروف بالمانيرزم وهو اتجاه شمل أوروبا كلها ، وساد بصفته الاتجاه الرئيسي في الفترة الواقعة بين نهاية العقد الثالث من القرن ١٦ وحتى نهاية

(1) البارناسيون : مجرى من الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن ١٩ ، ناصروا نظرية «الفن للفن» منهم بودليه ، ونرلين .

ذلك القرن . وعبر ذلك الاتجاه عن التناقض بين أولئك الفنانين ومجتمعاتهم التي اجتاحتها أزمة في كافة ميادين الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وعكست أعمال فنان المانيزم عدم الانسجام بين الإنسان وأ الواقعحيط به ، وأتتكم في استقرار ورسوخ قيم عصر النهضة ، وأكملت وأبرزت « الذات الإنسانية » ، وانتسب بالتركيز إلى أقصى درجة على الشكل ، والأسلوب المتancock ، المختلف .

ان التركيز على الشكل – على نحو خاص – سواء عند المانيزم او غيرهم ، وثيق الارتباط بعنصر آخر هو : اللامبالاة الاجتماعية والسياسية ، وتنصع تلك الأعمال عن موقف معروف سلبي .. يشكل مضمون تلك الأعمال الذي يتصور مؤلفوها انهم اهليوا المسمون ، لصالح الشكل .

وعلى الرغم من وفرة تلك الأمثلة التاريخية ، الا ان « الفن للفن » لم يتبلور كنظريه محددة تماماً الا في القرن التاسع عشر ، وكان تبلورها – من الناحية المعاصرة – بمثابة رد فعل على نظرية الانظمة الاجتماعية ، والحادها على « الدور النافع » الذي لا بد للفن ان يقوم به في « خدمتها » .

وقد اعتمدت نظرية « الفن للفن » في تبلورها على مقوله « كانتط » : « الحكم الجمالى ليس ذا نفع على » ، اي ان الفن ليس ذا نفع على ، اي انه لا فائدة محددة يمكن استخلاصها من الفن ، فالفن ان لا دور له ، ومن ثم فهو لا يستهدف الا « المتعة الجمالية الخالصة » . وتمثل خطورة هذه المقوله في انكارها للدلالة المعرفية للفن ، وللدلالة الفكرية له . وقد عارض تشىرىشيفسكي هذه النظرية في مقالاته الأولى ، وقام بتفكيدها ، وأكد ان الفن يكتسب أهميته من مجموعة المعرفات التي ينشرها في المجتمع ، (الدلالة المعرفية) كما ان الفن « لا يصور الحياة فحسب ، بل يفسرها ايضاً ، وغالباً ما يتسم الابداع الفنى باهمية « الحكم على ظواهر الحياة » (الدلالة الفكرية) .

من ناحية اخرى اعتمدت نظرية الفن للفن على بعض مقالات شيلر التي نشرها في كتابه : « مقالات في عالم الجمال » ، وبالتحديد على رؤيته وتصوره لـ « حرية الابداع » ، وهكذا انقلب مفاهيم شيلر – التي دفعت الرومانسية الى الامام – الى ركن نظري ، من اركان « الفن للفن » ، وفي نفس تلك الفترة ظهر المصطلح نفسه . وقد برزت هذه الدعوة وتبلورت نظرية محددة على ارض من تعدد وتطور التناقضات الاجتماعية في اوروبا في منتصف القرن التاسع عشر ، وتزايد النفوذ السياسي الرجعي ، وقمع الانظمة لكل حركة شعبية ، الامر الذي اشاع شعوراً عاماً بخيبة الامل ، والنظر بشك الى امكانيات التطور الاجتماعي . في تلك الظروف اخذ السعي نحو « الفن الخالص » يتسع في اعمال الكثرين من انصار الرومانسية ، وتشكلت مدرسة « البارناسيين » ، وكان رائدتها المشاعر بيوفيل جوته ، الذي شن مختلف الحملات على مجتمعه الذي الف اهل والحقارات

الصنفة ، مجتمع البرجوازيين الذين يعرفهم جوبيه بأنهم : « رجال المصرف ، والسياسة ، وكتاب العدل ، والتجار ، والحالاتين .. » وفي هذه التربية من التناقض بين « البارناسيين » ومجتمعهم ، اخذت تتحدد ميولهم كأنصار لنظرية الفن للفن ، ونظروا لوقفهم من مجتمعهم ، فقد كان من الطبيعي أن يتعضوا من فكرة « دور الفن » أو « جدوى الفن ورسالته » ، ذلك أن جمل الفن نافما كان يعني عندهم أجرارهم على خدمة أولئك السياسيين ، والتجار .. وسمى « البارناسيون » إلى الوصول بالشكل الفني إلى أعلى درجات الكمال ، وخلق الصور بلغة مرنة ، تحدث أشد تأثير في القارئ ، وقالوا بأن الشعر غاية في ذاته ، ولا يمكن أن يكون وسيلة ، وإن استخدام الشعر لمعالجة قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي هو تحريف للشعر ، فليس للشعر من هدف إلا « الشعر ذاته » .

ولقد كان بيلينسكي^(١) على حق حين أكد بصدق « الشعر لا الشعر » ، و « الفن الفالص » ان : « الفن الحالص ، المستقل ، في المقيد » ، أو كما يقول الفلاسفة المطلق ، لم يتواجد في أي زمان أو مكان » .

وتعد نظرية « الفن للفن » في تناقض واضح ، إذ أنها تقضى بفكرة « حرية الفن المطلقة » ، وفي نفس الوقت تحرم على الفنانين معالجة المواضيع المتصلة بالواقع والسياسة والمشكلات الملحّة ، فتنقلب « حرية الفن المطلقة » إلى الحد من حرية الفنان في اختيار مواضع ابداعه .

وقد تشکلت في احضان نظرية الفن للفن ، مختلف الاشكال والمدارس ، مثل « المدرسة التقليدية » في مجال الفنون الجميلة ، التي دافعت عن المعايير الأبية للجمال ، وعارضت الفنون الحديثة ، على أساس أنها « فظة » .

وفي القرن العشرين ، ما زالت النزعة الشكليّة تجذب من يمثلها ويدعو لها ، مثل بعض شعراء الرمزية ، (مالرمي) ، وما زالت تعمل على التوسيع ، عبر برامج ومدارس أدبية من نوع « المستقبلية » ، و « الدائية » ومدرسة « اللامقول » ، وصولاً إلى مدرسة « الرواية الجديدة » في فرنسا . والحق أن دفاع الأدب عن نفسه ، لم يُعرف أبداً دفاعاً من هذا النوع الذي تقضي به تلك المدارس ، دفاعاً من على أرض نظرية أهدم الأدب . ولما كانت « نظرية الفن للفن » أم تعد مقبولة وراجحة في عصرنا ، أخذ يشيع استخدام عناصر منها في تكوين مفهوم الجمال لدى بعض المدارس الأدبية ، مثل تلك المحاولات الكثيرة الساعية لضرب منهج تفسير الأدب في ضوء ارتباطه بالمجتمع . كما أن فكرة « الفن للفن » تتسرّب بشكل

^(١) بيلينسكي : (٨٤) - ١٨١١ ، مؤسس النقد النورى الديمقراطى فى روسيا ، طور عام الجمال ونظرية الأدب .

أو آخر فيها يسمى بالمدرسة « البنوية » . وتجد تعبيراً عنها - أكثر حداثة - في « الوجودية » باوروبا ، و « البراجماتية » في أمريكا .

أخيراً ، لابد من التنويه ، بان نظرية « الفن للفن » قد وجدت كثرة من المدافعين عنها من النقد والكتاب في عالمنا العربي ، كما وجدت من يتصدى لها من النقد والكتب الديمقراطيين . وقد شهدت الحياة الفكرية بمصر ، صراعاً حول تلك القضية ، خاصه من ناحية طه حسين ، وعباس محمود العقاد ، ومن ناحية اخري : محمود أمين العالم ود. عبد العظيم انيس^(١) . وكان ذلك في ٢ مايو ١٩٥٤ ، حين نشر طه حسين بجريدة الجمهورية مقالته التي افتتحت المعركة ، والمسماة : « شكل الأدب » ، وتضمنت المقالة دعوة واضحة الى التركيز على الشكل ، وفضح علاقة الأدب بالحياة والمجتمع ، وهي الدعوة التي عبر عنها طه حسين بقوله : « الأدب ليس وسيلة ، ولا يمكن له أن يكون كذلك . الأدب هدف لذاته » .. وقام محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس بالرد على طه حسين في مقالة بعنوان : « الأدب ، شكله ومضمونه » .. ثم توالىت سلسلة المقالات والردود ، وفيما بعد جمع محمود أمين العالم ، وعبد العظيم انيس مجموعة المقالات التي ردوا بها على دعوة « الفن للفن » ، فصدرت في بيروت (عام ١٩٥٥) في الكتاب المعروف : « في النقاوة المصرية » . كما دافع د. محمد مت دور عن هذه النظرية في كتابه : « في الأدب والنقد » ، قائلاً : « قال انصار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل ، وأذلك يجب أن يكون غاية في ذاته » .. « والفن الفن بلاصب في الحياة النفسية دوراً هاماً ، اذ يفتح القلوب والمقول لجمال الطبيعة .. وزمن البين ان من وظائف الأدب ان يسلينا ولو الى حين ، جانباً من همومنا .. ويعزينا عن قسط من الامانة^(٢) .

(١) الصراع النكفي في الحياة الأدبية بمصر . طبعة حشند باللغة الروسية .
عام ١٩٨٢ . تأليف المستشرقة : تامساخدجاف . المجلد الثالث .

(٢) في الأدب والنقد . د. محمد مت دور . القاهرة . الطبعة الثالثة . عام ١٩٥٦ .

ص ١٢٣ - ١٢٥

